Die Entwicklung des optischen und akustischen Sinnes bei Shakspere.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der K. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Meinrad Haberl.

Berlin 1913.
Verlag von R. Trenkel.

Eingereicht am 3. März 1913.
Genehmigt auf Antrag des Herrn Professors Dr. Schick.
Tag der mündlichen Prüfung: 17. Juli 1913.

Meinen Eltern in Dankbarkeit
gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548308_0036

Benützte Literatur.

I. Texte.

a) Englische.

The Globe Edition of the works of William Shakspere, London 1907.

Shakesperes Werke, herausgegeben v. Nikolaus Delius. I. u. II. Elberfeld 1882.

b) Deutsche.

Übersetzung von Shakespeares Dramen, von Schlegel u. Tieck.

Übersetzung von Shakespeares Gedichten, von A. v. Mauntz. Berlin 1894.

II. Werke und Abhandlungen.

Georg Brandes, William Shakspere. 1896.

B. ten Brink, Shakspere. Fünf Vorlesungen. Straßburg 1893.

Heinr. Bulthaupt, Shakspere und der Naturalismus. Weimar 1893.

H. Conrat, Shakspere als Musiker. (Halbmonatschrift „Die Musik", Jahrgang 3, 10. Band. Berlin 1896, S. 159 u. 256.

G. H. Corting, Music on the Shakspere Stage. Cambridge 1913.

E. Dowden, Shakspere, A Critical Study of His Mind and Art. 14. Auflage. London 1909.

Karl Elze, William Shakespeare. Halle 1876.

R. W. Emerson, Representative Men. Temple Classics p. 145.

Fr. Förster, Shakspere und die Tonkunst. Shakspere-Jahrbuch II, 155.

Erich Hartmann, Naturschilderung und Natursymbolik bei Shakspere. Leipzig 1908.

Walt. Hübner, Der Vergleich bei Shakspere. Berlin 1908.

J. Fr. Sal. Kaltwasser, Plutarchs vergleichende Lebensbeschreibungen.

W. König, Shakspere und Dante. Shakspere-Jahrbuch, VII, 199.

C. Kreibig, Die fünf Sinne des Menschen. „Natur u. Geistesw." Nr. 27. 2. Auflage 1907.

Sidney Lee, Shakspere und die moderne Bühne. Übersetzung. München 1911.

Marheineke, Über die Shakspereschen Vergleiche. Herrigs Archiv LI.

Fred. W. Moorman, The Interpretation of Nature in English Poetry from Beowulf to Shakspere. Straßburg 1905.

Edw. W. Naylor, Shakespeare and Music. London 1896.

Gregor Sarrazin, William Shakespeares Lehrjahre. Weimar 1897.

— Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. Berlin 1906.

E. Sieper, Shakespeare und seine Zeit. „Natur u. Geistesw." Nr. 185.

Ch. A. Swinburne, A Study of Shakspere. London 1895.

Wilh. Trübner, Die Verwirrung der Kunstbegriffe und das Kunstverständnis von heute. Berlin (Cassirer) 1907.

Fr. Th. Vischer, Shakspere-Vorträge. 6 B. Stuttgart 1899.

Edm. Voigt, Shaksperes Naturschilderungen. Heidelberg 1909.

Herm. Voigt, Gleichnisse und Metaphern in Shaksp. Dramen und in seinen Quellenschriften. Straßburg 1908.

W. Wetz, Shakspere vom Standpunkte der vergleichenden Literaturgeschichte aus. 2. Ausg. Hamburg 1897. I. u. II.

J. Mc Neill Whistler, Zehnuhrvorlesung. Deutsch v. Th. Knorr. Straßburg 1904.

Max. J. Wolff, Shakspere-Biographie. München 1912.

Keines Dichters Werk ist seit 100 Jahren so viel, von den verschiedensten Gesichtspunkten aus und in allen Ländern durchforscht und geprüft worden, als Shaksperes Werk. Daher ist es höchst auffallend, daß die für den Künstler so wichtige Frage nach der Ausbildung des Augen- oder Gehörsinnes noch nie eingehend und zusammenfassend untersucht wurde. Seit aber Forscher wie Sarrazin darauf hingewiesen haben, wie wichtig für die Shakspere-Forschung die Untersuchung von Shaksperes Stil ist, wird der Wert einer solchen Arbeit wohl nicht mehr angezweifelt werden. Denn Farb- und Tonelement geben der Darstellung das, was Goethe als „Sinnlichkeit" beim wahren Künstler so hoch einschätzte. Man denke sich nur alle diese „sinnlichen" Stellen ausgemerzt, und Shakespeares Werk wäre nicht nur bedeutend handlicher, sondern auch noch farb- und tonloser, noch schrecklicher bilderarm geworden, als es Measure for Measure wirklich ist. Dem Ästhetiker schaudert.

Ich glaube, daß es die Übersicht der Arbeit wesentlich erleichtert, wenn ich vorher die Grundsätze darlege, die für mich entscheidend waren, und die Gründe, warum ich gerade so vorgegangen bin.

Um das Werk nicht mit einem vorgefaßten Urteil zu beginnen, nahm ich drei Möglichkeiten an:

1. der akustische Sinn konnte stärker ausgebildet sein, oder

2. der optische oder

3. es konnte anfangs ein Sinn vorherrschen, aber später der andere quantitativ und qualitativ wachsen und sich so ein mehr oder minder bewußter künstlerischer Parallelismus ausbilden. Freilich wäre bei einem solchen Thema nichts wünschenswerter, als daß beim Beurteiler diese beiden Sinne

gleich stark ausgebildet wären, besonders da, wo es sich um fragliche Stellen handelt; denn subjektive Vorliebe und ästhetische Spitzfindigkeiten sind für den Ästhetiker „die vier Zoll breiten Stege", über die „der böse Feind den armen Thoms auf einem rotbraunen, trabenden Roß zu reiten verlockte".

Welche Stellen kommen nun für das Thema in Betracht? Worin verrät sich nun bei einem Dichter ein stark ausgebildeter optischer Sinn: In seinem Sinn für Licht- und Farberscheinungen (populäre Trennung von Licht und Farbe), in seinem Sinn für Perspektive, Entfernungs- und Größenverhältnisse, einer scharfen Beobachtung der äußeren Natur, Tiere, Pflanzen, Bewegungen, Gesten, Mienen bei Menschen und Tieren, und endlich in einem innigen Verständnis der zeichnenden und bildenden Künste.

Der akustische Sinn eines Dichters läßt sich beurteilen nach seiner mehr oder weniger geübten Auffassung von Geräuschen, Tönen und Klängen in Natur und Kunst. Der Aufmerksamkeit des Schauspielers auf Gesten und Mienen entspricht hier die auf Stimmmodulationen bei Menschen und Tieren. Ferner kommt hier der Rhythmus seiner Verse oder Worte, und schließlich sein mehr oder minder großes Verständnis für Tonkunst in Betracht.

(Ich will hinfort die allgemeinen Ausdrücke „Bilder", „Töne" und „Parallelen" gebrauchen).

Wenn nun diese Stellen ausgeschrieben sind, so gilt es Maßstäbe zu gewinnen, nach denen wir das angehäufte Material beurteilen können. Ästhetik und Psychologie geben uns je einen Maßstab in die Hand, die sich ungefähr mit den Begriffen Wert und Menge, Qualität und Quantität decken.

Die ästhetische Betrachtungsweise wenigstens, und der Wertmaßstab decken sich vollkommen. Je nachdem die „Bilder" und „Töne" originell oder konventionell, wertvoll oder unbedeutend sind, fällt auch das Urteil über die Ausbildung des betreffenden Sinnes aus. Hierher gehören auch die mehr oder minder zahlreichen Geschmacksverirrungen, die in einem Gebiete vorkommen. Je nachdem werden wir

auch seinen Geschmack mehr oder weniger sicher nennen, und den Ausgangspunkt des Künstlers niedriger oder höher finden. Dies wird uns denn auch einen Schluß auf die ursprüngliche Beanlagung und die Übung des betreffenden Sinnes ziehen lassen.

Die Psychologie liefert uns ebenfalls wertvolle Anhaltspunkte. Zwei Menschen gehen durch eine Landschaft; je nach dem Beobachtungstrieb und ihrer Anlage widmen sie ihre Aufmerksamkeit mehr den Tönen und Klängen darin, oder den Farben, Linien und Größenverhältnissen. Ja, wie oft kommen nicht ähnliche Fälle vor: Bei der Betrachtung eines Schlosses sieht der eine unwillkürlich mehr auf die Lage, wie es sich in die Landschaft einfügt, während der andere die Architektur betrachtet. So wird auch der e i n e Künstler mehr das Klanghafte in Natur und Kunst, der andere mehr das Sichtbare beobachten. Der Jäger beachtet alle Spuren, hört alle Tierstimmen auseinander und erkennt einen Vogel, den er sonst nicht mehr unterscheiden kann, am Flugbild. Der Maler (Kolorist) sieht am Vogel die Farben und der Zeichner seine Bewegungen (Kopfhaltung, Marschieren, Picken usw.) Beethoven aber läuft in der ganzen Umgebung von Wien umher und hört nur Stimmen, Klänge und Töne, in sich und außen! . . . Der Interessenkreis des Menschen hat auch Einfluß auf sein Innenleben. Er denkt meist an solche oder solche Vorstellungen. Der Künstler unterscheidet sich vom gewöhnlichen Menschen vor allem durch seine schöpferische Phantasie. Sie bereitet ihm Freuden und Leiden; wirklich Beobachtetes und Selbsterdachtes setzt er zu Vorstellungen zusammen, von denen seine Seele lebt. Und wie er eben durch das Leben geht, in Kunst und Natur Erfahrungen sammelt, so regeln sich auch seine Phantasievorstellungen nach denselben psychologischen Gesetzen. Es fragt sich also, lebt seine Seele mehr von Gehör- oder Gesichtsvorstellungen? Doch kann die Statistik über die Töne und Bilder aus verschiedenen Gründen nicht als uneingeschränkt beweiskräftig gelten. Einerseits war es sehr schwierig zu entscheiden, ob dieser

oder jener Ton, oder dieses oder jenes Bild in die Liste aufgenommen werden sollte; auf jeden Fall muß in einer solchen Entscheidung viel subjektives Empfinden liegen, da manche Bilder nicht weit vom Abstrakten entfernt sind (z. B. M. f. M. $\frac{1}{2{,}163}$); andererseits kann mir schließlich bei solch gewaltigem Umfang die eine oder andere unwichtige Stelle entgangen sein. Vor allem aber muß von vornherein eine Überzahl von Bildern angenommen werden, da uns das Auge mehr Qualitäten überliefert. Goethe nennt das Auge mit Recht „den gewaltigsten Sinn“ (Eckermann 2. T. 7. 10. 1828). Denn mit dem Auge erfassen wir nicht nur Licht und Farben, sondern auch plastische Eindrücke, Gesten, Größen und Entfernungsverhältnisse, während wir mit dem Ohr nur Geräusche, Töne und Klänge wahrnehmen. Der Dichter kann uns den menschlichen Körper mit seiner mannigfaltigen Gliederung beschreiben, Gesten- und Mienenspiel, Farbe von Haut, Haar und Augen usw.; aber dieser selbe Mann hat nur eine Stimme. Wenn man gleich nicht genau feststellen kann, wie groß bei gleichmäßiger Entwicklung der beiden Sinne das Übergewicht der Bilder sein darf, so läßt sich doch soviel sagen, daß man bei einer gleichen Anzahl von Bildern und Tönen schon auf eine stärkere Entwicklung des Ohres schließen müßte. So wird also mit der obigen Beschränkung auch die Zahl der Bilder und Töne einiges Licht in die Frage bringen.

Die Psychologie läßt uns aber noch einen weit tieferen Einblick in das künstlerische Schaffen selbst tun. Bekanntlich spricht man in Lebensgefahr oder im starken Affekte, auch in der Fremde, selbst wenn man seine Muttersprache lange nicht mehr gehört und geübt hat, die Heimatsprache. Ähnlich leben wir im Falle der Sehnsucht, des Heimwehs oder in Träumen vorwiegend von Klängen oder Bildern je nach unserer Anlage. Der Verliebte hört in der Sehnsucht seine Geliebte sprechen oder er zaubert sich ihr Bild vor die Seele und quält sich damit ab es vor das Auge zu bringen, der Heimwehkranke sieht sein Vaterhaus oder das

heimatliche Landschaftsbild (Odysseus möchte nur noch einmal Ithakas Rauch aufsteigen sehen), oder er hört seine Angehörigen sprechen und seine Freunde; ähnlich ist es mit Träumen. Ein Maler wird mehr von Farben als von Tönen träumen, ein Musiker umgekehrt. Menschen, deren Auge stärker entwickelt ist, werden in den obigen Fällen nicht mehr von Tönen zehren. Eine Zusammenstellung solcher Stellen müßte gleichfalls zur Lösung beitragen.

Der Wille allein führt nicht zum Verständnis der Kunst, sondern im Gegenteil, der Wille zur Kunst ist meistens nur eine Folge von einer Anlage dazu. Nicht dazu veranlagte Menschen, die weder künstlerisch schaffen, noch Kunstverständnis, noch selbst ein natürliches Gefühl dafür besitzen, wollen der Kunst ausweichen und versuchen sie zu leugnen, weil ihnen dies bequemer ist. Aus dem Verhältnis eines Dichters zur Tonkunst oder zu den bildenden und zeichnenden Künsten, aus dem Grade seines Verständnisses für ihre Regeln und Geheimnisse dürfen wir einen Schluß ziehen auf die Anlage und Entwicklung der in Frage kommenden Sinne. Denn wie Musik den höchsten Ausdruck von Tönen darstellt, so bieten uns die bildenden und zeichnenden Künste die höchsten Werte im Reiche des Sichtbaren.

Ich hielt der Reihe nach jede der drei aufgeführten Möglichkeiten für gegeben. Ich schrieb jede „optische“ Stelle mit schwarzer Tinte heraus, jede „akustische“ mit roter, da bemerkte ich, daß sich bei Shakespeare von Anfang an mehr und mehr ein künstlerischer Parallelismus dieser beiden Elemente ausbildete. Nun entdeckte ich, einmal darauf aufmerksam geworden, in vielen Stellen auch das andere Element, wenn auch vielleicht nur nebensächlich vertreten; da mir nichts im Wege stand, in solchen Parallelen bei der ästhetischen Würdigung genau beide Elemente gegeneinander abzuwägen, so nahm ich sie wenigstens in die Statistik auf.

Das Künstlerauge oder das musikalische Gehör hängen nicht unbedingt von der Schärfe des physischen Auges oder

Ohres ab. Sie können, aber müssen nicht zusammenfallen. Novalis sagt in seinen Fragmenten: „Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich“ und Shakespeare spricht von 'the man that has no music in himself', Sein Cassio ist unmusikalisch, aber er hat ein scharfes Ohr (J. Caes. $\frac{1}{3,41}$); auch ist er kurzsichtig (J. C. $\frac{5}{3,21}$), aber „er ist ein großer Beobachter“ (ibid. $\frac{1}{2,202}$).

Lorenzo aber, der wirklich „eine musikalische Seele hat“ (Novalis, Fragm.), hat auch ein scharfes physisches Ohr (Merch. $\frac{5}{1,110}$). Beethoven zog sich mit 25 Jahren, im Sommer 1796, ein dauerndes, schweres Ohrenleiden zu, aber trotzdem schuf er bis in seine letzten Lebensjahre unsterbliche Werke. Und gab es nicht kurzsichtige Maler und Dichter, die gerade wegen ihrer scharfen Beobachtungsgabe und ihrer malerischen Phantasie berühmt sind!

Unter „antithesenhaften“ Parallelen stellte ich diejenigen zusammen, in denen der Künstler gleichsam bewußt die beiden Elemente einander gegenüber zu stellen scheint. Während in den andern Parallelstellen die beiden Elemente entweder ineinander verwoben sind (Two Gentlem. $\frac{2}{7,25}$), oder wenn sie auch aufeinander folgen, doch einander nur zu einem Gesamtbild ergänzen (Henry 6 C $\frac{2}{3,17}$), aber nicht entsprechen, hat hier der Künstler Shakspere wie bewußt beide Elemente nebeneinander gestellt und sie noch dazu meist ausdrücklich mit 'eyes' oder 'ears' oder ähnlichen Ausdrücken einander gegenüber gestellt; sie bilden dann zwar meist keinen Gegensatz dem Sinne nach, aber sie stehen einander wie 'Pendants' gegenüber. Solche Stellen beweisen, daß er oft mehr oder minder bewußt beiden gerecht zu werden strebt. (Wie er überhaupt öfters die „fünf Sinne“ gegeneinander abwägt oder ihre Fähigkeiten nebeneinander stellt. Sein Geruch ist auch ausgezeichnet. In den ersten

Werken, besonders in den epischen Gedichten, kommen öfters Stellen vor, wo Sehen, Hören und Riechen verwertet werden).

Ganz konventionelle Bilder kommen natürlich nicht in Betracht, wie Bright day, Dark night usw., sondern nur Stellen, wo der Künstler Shakspere einigermaßen mit Nachdruck bei Klang- und Farbvorstellungen, Linien usw. verweilt.

Nicht unberücksichtigt bleiben auch Witze über Farben oder Wortspiele mit musiktechnischen Ausdrücken, weil sie eben doch auch zeigen, daß er sich innerlich damit beschäftigte. Bilder und Töne von hervorragender Schönheit habe ich, wenn nicht anders darauf Bezug genommen wurde, mit einem oder zwei Sternchen bezeichnet. In der chronologischen Anordnung folgte ich im allgemeinen Edw. Dowden. A Lover's Complaint und Pass. Pilgrim wurden untersucht aber nicht eingerechnet, daher auch ganz ans Ende gestellt. Was die Schreibweise der Zitate anlangt, so entschied ich mich für die, welche die Augen am wenigsten ermüdet, nämlich: King Henry 6 B $\frac{4}{3.41}$; dieser Komplex kann mit einem Blick erfaßt werden.

Statistik.

I. Periode.

Titus Andronicus	13	Bilder	6	Parallelen	2	Töne
Love's Labour's Lost	10	„	7	„	—	„
Comedy of Errors	3	„	2	„	1	„
Henry 6 A	17	„	3	„	—	„
Henry 6 B	11	„	10	„	2	„
Henry 6 C	8	„	2	„	3	„
Romeo a. Juliet	22	„	4	„	9	„
Venus a. Adonis	41	„	14	„	6	„
Two Gentl. of Ver.	7	„	5	„	4	„
Lucrece	29	„	18	„	7	„
Taming of the Shrew	3	„	2	„	5	„
King Richard III	14	„	9	„	5	„
	178	Bilder	82	Parallelen	44	Töne

	178	Bilder	82	Parallelen	44	Töne
King Richard II	15	„	7	„	8	„
King John	10	„	1	„	3	„
Mid. S. N's Dream	23	„	22	„	5	„
Sonnets	24	„	11	„	4	„
	250	Bilder	123	Parallelen	64	Töne

II. Periode.

Merchant of Venice	8	Bilder	10	Parallelen	7	Töne
Henry 4 A	8	„	4	„	6	„
Henry 4 B	3	„	4	„	3	„
Merry Wives of W.	5	„	—	„	1	„
Much Ado Ab. Noth.	5	„	3	„	6	„
Henry V	13	„	10	„	4	„
As You like It	5	„	6	„	6	„
Twelfth Night	5	„	1	„	7	„
All's Well Th.	2	„	2	„	2	„
Julius Caesar	6	„	6	„	1	„
	60	Bilder	46	Parallelen	43	Töne

III. Periode.

Hamlet	5	Bilder	11	Parallelen	2	Töne
Measure f. Measure	2	„	—	„	1	„
(Troilus a. Cressida?)	—	„	—	„	—	„
Othello	6	„	3	„	5	„
King Lear	5	„	5	„	6	„
Macbeth	10	„	3	„	6	„
Antony a. Cleopatra	27	„	12	„	7	„
Timon of Ath.	9	„	1	„	—	„
Troilus a. Cressida	13	„	11	„	6	„
Coriolanus	3	„	7	„	2	„
Pericles	5	„	7	„	3	„
Cymbeline	15	„	4	„	5	„
Winter's Tale	12	„	8	„	—	„
Henry 8	6	„	2	„	3	„
Tempest	5	„	11	„	7	„
	123	Bilder	85	Parallelen	53	Töne

Zweifelhafte Gedichte.

A Lover's Compl.	9 Bilder	3 Parallelen	— Töne
Pass. Pilgrim	4 „	2 „	— „

Parallelen, in denen offenbar ein Element überwiegt.

I. Periode.

Two Gentl. of Ver.: $\frac{3}{2,78}$ akust.

Comedy of Errors: $\frac{3}{2,45}$ opt.

Romeo a. Juliet: $\frac{3}{5,27}$ akust.

Venus a. Adonis: 145 opt., 853 opt., 1099 opt.

King Richard 2: $\frac{5}{5,41/57}$ akust.

King John: $\frac{5}{7,20/24}$ akust.

Mid-S. N'S. Dream: $\frac{1}{1,145}$ opt., $\frac{2}{1,253}$ opt., $\frac{3}{1,128/31}$ opt., $\frac{3}{2,19}$ opt., $\frac{2}{1,124}$ opt.

Sonnets: No. 12 opt., 98 opt., 97 akust.

II. Periode.

Merchant of Venice: $\frac{5}{1,1}$ akust.

King Henry 5: $\frac{\text{Prolog } 3}{3—15}$ opt.

Julius Caesar: $\frac{1}{1,47}$ akust., $\frac{1}{3,15}$ opt.

III. Periode.

Hamlet: $\frac{1}{1,114-20.}$ opt., $\frac{1}{1,151/2 \text{ u. } 166}$ opt., $\frac{2}{2,496/500}$ opt., $\frac{2}{2,505/9}$ akust.

Othello: $\frac{3}{3,349/57}$ akust.

King Lear: $\frac{3}{2,1}$ opt., $\frac{4}{6,11—24}$ opt.

Macbeth: $\frac{1}{7,18}$ opt., $\frac{2}{3,59}$ akust.

Antony a. Cleopatra: $\frac{3}{6,43}$ opt., $\frac{2}{5,10}$ akust.

Troilus a. Cressida: $\frac{1}{3,109}$ opt., $\frac{5}{2,171/6}$ akust.

Coriolanus: $\frac{1}{1,216}$ opt.

Cymbeline: $\frac{3}{1,18}$ opt.

Tempest: $\frac{1}{2,3\text{ u.}8}$, $\frac{1}{2,196}$, $\frac{5}{1,36—47}$, $\frac{5}{1,88}$ alle opt., $\frac{3}{2,144}$ akust.

Daß in Venus a. Adonis, das ja nach Hazlitt „einen seltsamen Versuch an Stelle der Dichtersprache die des Malers zu setzen“ bedeutet, das optische Element in den Parallelen überwiegt, dürfte niemand überraschen. In King Lear $\frac{3}{2,1}$ herrscht zwar auch das Bildhafte vor, aber es ist zugleich eine Stelle, die wegen ihres inneren Rhythmus und der Tonmalerei berühmt ist. In King Lear $\frac{4}{6,11—24}$ war es unmöglich mehr Töne zu verwenden. Der Dichter wollte ja gerade die fürchterliche Tiefe des Abgrundes schildern und konnte deshalb sich da noch an unsern Sinn für Entfernung und Perspektive wenden, wo kein Laut mehr heraufdringt. Da Tempest $\frac{5}{1,88}$ ein Gesang ist, so ist das Übergewicht des optischen Elementes nicht von Bedeutung, in den andern drei Parallelen im „Sturm“ fördert es sogar den Ausgleich des optischen Elementes mit dem an und für sich stärkeren akustischen.

Antithesenhafte Parallelen.

Titus Andronicus: $\frac{2}{2,1-6}$

Love's labour's lost: $\frac{4}{3,333}$

Comedy of Errors: $\frac{5}{1,307}$

King Henry 6 A: $\frac{2}{4,10}$, $\frac{4}{2,37}$

Romeo and Juliet: $\frac{3}{5,19}$

King Henry 6 B: $\frac{3}{2,40}$, $\frac{3}{2,316}$, $\frac{4}{1,177}$

Venus and Adonis: 1023, 1076, 1093

The Two Gentl. of Verona: $\frac{3}{1,178}$

Lucrece: 162, 433, 736, 1079/83, 1086/1107, 1117/9 bis 1121/7, 1213, 1219

Taming of the Shrew: $\frac{\text{Introd}}{2,15-8}$

King Richard 3: $\frac{4}{4,375}$, $\frac{1}{4,22-3}$

King Richard 2: $\frac{2}{1,263}$, $\frac{2}{4,10}$, $\frac{3}{2,112}$

Mid-S. N'S. Dream: $\frac{1}{1,183}$, $\frac{1}{1,188}$, $\frac{3}{1,134}$, $\frac{3}{1,141}$, $\frac{3}{1,161}$

Sonnets.: $\frac{141}{1, 2, 5}$

Merchant of Venice: $\frac{5}{1,1}$, $\frac{5}{1,89/95 \text{ u. } 99/106}$, $\frac{4}{1,48}$

Henry 4 A: $\frac{5}{1,1}$

Henry 4 B: $\frac{4}{5,1}$

Merry Wives of Windsor:

Much too About Noth: $\frac{2}{3,34}$

Henry V.: 1 2,180/4 u. 208/13, 2 4,105, 3 7,15/20, 3 7,29, 4 Prol. 2, 4 Prol. 3—9, 2 4,1—8, 5 Chorus 9—11

As You like It: 2 7,159/63

Twelfth Night: 1 4,31

Julius Caesar:

Hamlet: 2 3, Schauspieler, 3 3, Flöten u. Wolken, Näheres w. u.

Othello: 2 1,187

King Lear: 4 6,58

Antony a. Cleopatra: 1 5,19, 2 2,4, 5 2,82

Timon of Athens: 4 3,123

Troilus a. Cressida: 2 2,63, 4 2,113, 5 3,80

Coriolanus: 1 4,58, 5 4,20, 1 3,31/9

Pericles: 1 1, Gower 4, 3 1,4, 3 1, 2 u. 8, 5 3,13

Cymbeline: 3 4,4, 4 4,16

Winter's Tale: 1 2,273, 3 1,3 u. 8, 3 3,54

Tempest: 1 2,30, 2 2,20, 3 1,39

Erwähnung von Musik oder Äußerungen darüber: im Text.

Romeo a. Juliet: 2 2,166

Two Gentl. of Ver.: 3 2,85, vgl. Merch.

Taming of the Shrew.: $\frac{3}{1,9-12}$

K. Richard 2: $\frac{2}{1,12/4}$, $\frac{5}{5,41-63}$

Sonnets: Nr. 8.

Merchant of Venice: $\frac{3}{2,43/53}$, $\frac{5}{1,56}$, $\frac{5}{1,99/101}$, $\frac{5}{1,82/8}$

Much too About Noth.: $\frac{2}{3,38-41}$, $\frac{2}{3,61}$

K. Henry 5: $\frac{1}{2,180/4}$

Twelfth Night: $\frac{1}{1,1}$, $\frac{2}{4,1}$

Measure f. Measure: $\frac{4}{1.10,5}$

Antony a. Cleopatra: $\frac{2}{5,1}$

Cympeline: $\frac{2}{2,240}$

Henry 8: $\frac{3}{1\ \text{Song}}$

Tempest: $\frac{5}{1.51\ 8}$

Äußerungen über die zeichnenden und bildenden Künste.

Ven. a. Adon.: 211, 289

Lucrece: 1073, 1385, 1392, 1412, 1422, 1459

Taming of the Shrew: Ind $\frac{2}{50/60}$

Sonnets: 21

Antony a. Cleopatra: $\frac{3}{3,24}$, $\frac{2}{2,205/6}$

Cymbeline: $\frac{2}{4,81}$

Winter's Tale: $\frac{5}{2,110/20}$

Teilt man Shaksperes Werk in drei Perioden ein (wobei A. Lover's Compl. und Pass. Pilgr. unberücksichtigt bleiben)

1. Anfang — Sonnets
2. Merch. of. Ven. — Julius Caesar
3. Hamlet — Ende,

so erhalten wir folgendes Verhältnis:

1. Periode:	Bilder	249	123	Parallelen	62	Töne
2. „	„	60	46	„	43	„
3. „	„	113	85	„	54	„

I. In der ersten Periode lebt der Dichter entschieden mehr von „Gesichten". Aber die Zahl der Parallelen ist bereits groß.

II. In der zweiten Periode nimmt das tonhafte Element erstaunlich zu, wenn man das Verhältnis bedenkt. Shakspere achtet jetzt mehr auf das akustische Element. Mit Recht sagt Brandes von dieser Lebenszeit: „und dieser geistreichste Abschnitt in seinem Leben ist zugleich durch musikalisches Gefühl eigentümlich" (Shakspere-Biogr. S. 235).

Bedenkt man die Tatsache, daß wir durch das Auge mehr Qualitäten der äußeren Welt erfassen, so muß man die Fülle an Tönen und Klängen als ein Kennzeichen dieser Periode bezeichnen.

III. Seine Aufmerksamkeit auf das optische Element nimmt wieder zu, teilweise auf Kosten der Töne. Aber sein künstlerischer Parallelismus des optischen und akustischen Elementes geht nicht zurück, sondern nimmt im Gegenteil stetig, im Verhältnis, zu. Aber rein im Verhältnis zur ersten Periode haben Töne und Parallelen stets zugenommen, während die Bilder, zahlenmäßig gesprochen, sehr zurückgehen. Indes verschwinden immer mehr die Geschmacksverirrungen, und das Bildhafte verfeinert und veredelt sich.

Wenn man einrechnet, wie sehr, zugestandenermaßen, der Zufall, der Augenblick manchmal auf dichterische Einzelheiten einwirkt (augenblickliche Stimmung, Eindrücke, die sich gerade im Augenblicke des Schaffens bieten, Ort,

Jahreszeit, politische Lage, friedliche oder kriegerische Bilder usw.), so ist das Zahlenverhältnis ungefähr dasselbe, wenn man die Parallelen im Auge hat, in denen eines der Elemente überwiegt.

1. Periode:	12	optische	5	akustische
2. „	2	„	2	„
3. „	14	„	6	„

Die 3. Periode spiegelt wenigstens die erneute Zunahme des optischen Elements wider. Von diesen 14 Stellen kommen dann aus oben angegebenen Gründen K. Lear $\frac{3}{2,1}$, $\frac{4}{6,11-24}$ und Tempest $\frac{5}{1,88}$ in Wegfall, 11 : 6 entspricht dann ungefähr dem Zahlenverhältnis 113 : 54 (3. Periode).

Ebenso lassen sich die durch Schönheit und ästhetischen Wert hervorragenden Bilder und Töne damit ungefähr in Einklang bringen.

1. Periode:	Bilder	54	Töne	22
2. „	„	15	„	10
3. „	„	44	„	16

Es ist keineswegs erstaunlich, daß die Parallelen mit vorherrschend optischem Elemente und die durch ihre Schönheit hervorragenden Bilder wiederum zahlreicher als die Töne und die Parallelen, in denen das Akustische überwiegt. sind. Denn wenn wir erwarten, daß unter normalen Umständen die Anzahl der Bilder größer ist als die der Töne, so müssen wir, solange der optische Sinn nicht schwächer entwickelt sein soll, auch von vornherein annehmen, daß in den obigen zwei Kategorien der Gesichtssinn, d. h. das optische Element, an Zahl überwiege.

Ausgesprochene Geschmacksverirrungen.

Titus Andronicus: 6.

[Love's Labour's lost]: the King's sonnet und $\frac{4}{3,230}$ sind zum mindesten gekünstelt].

Comedy of Errors: 1.

Romeo and Juliet: 10 (11).
Venus a. Adonis: 20.
Two Gentl. of. Ver.: 2.
Lucrece: 16.
King Richard 3: 1.
King John: 4.
Sonnets: reich an halben Geschmacklosigkeiten und faden Wortspielen.

AS You lite It: 1 $\left(\frac{2}{1{,}43}\right)$

Hamlet: 2.

Winter's Tale: 2. $\frac{2}{2{,}35}$ ist die einzige akustische Geschmacklosigkeit.

A Lover's Compl.: 1.

Beitrag zur chronologischen Bestimmung von Shaksperes Werken vom subjektiv-ästhetischen Standpunkte aus.

Man hat nach Kriterien aller Art für eine chronologische Anordnung von Shakespeares Werken gesucht, und so dachte auch ich vom Gesichtspunkte meines Themas aus, vielleicht hier und da einige Schlüsse auf die Abfassungszeit ziehen zu können. Aber ich mußte mich überzeugen, daß objektive Gewißheit daraus keineswegs gezogen werden kann. Das einzige Mittel, objektive Aufschlüsse zu erlangen, hätte noch die Statistik über die Bilder und Töne geboten. Aber gerade hier zeigt sich bei näherem Zusehen, wie leicht man auf dieser Bahn ausgleiten kann. Wollte man nur nach den beiden Hauptmerkmalen von Shaksperes (optisch-akustischer) Entwicklung, dem Erwachen des Ohres und dem zunehmenden Parallelismus urteilen, so müßte man Stücke, deren Abfassungszeit so ziemlich feststeht, weit

früher oder später einreihen. Man müßte vieles, das in Dunkel gehüllt ist, zu Rate ziehen können, wie die Zufälle der kleinen Schwankungen (nicht die großen bleibenden Grundstimmungen), die jeweiligen Sinneserregungen, die Anlässe und Bestimmungen mancher Stücke usf. Es ist eben so: Hat man in einer Liste die Verhältniszahlen der einzelnen Stücke schön geordnet vor sich, so kann man sich bei Stücken, deren Aufeinanderfolge so ziemlich feststeht, wohl die eine oder andere Schwankung erklären. Denn hier vermitteln die Parallelen den Ausgleich. Sind in Hamlet die Bilder anscheinend im Vordergrunde, so ist das akustische Element, rein für sich betrachtet, in den Parallelen doch angewachsen, und dazu kommen noch zwei Geschmacklosigkeiten im Bereich des Optischen. Studiert man nun die Statistik durch, so wird man, von rein zufälligen Schwankungen abgesehen, doch eine große Entwicklungslinie bemerken, die sich durch das Ganze zieht. Wertlos und ganz ohne Fingerzeige ist die Statistik also nicht. Aber so vortrefflich sie uns manches erklären kann, so wenig objektiv sichere Schlüsse gestattet sie uns doch wieder bei Stücken, deren Abfassungszeit ganz umstritten ist, die wir erst einsetzen sollen. Würden z. B. nicht andere Kriterien lebhaft widersprechen, so könnte man Timon, rein zahlenmäßig betrachtet (9 : 1 : 0), ruhig zu den ersten Stücken rechnen. Das Heil kann also nur aus einer Verbindung von quantitativer und qualitativer Betrachtungsweise kommen. Nur die Betrachtung der Art und des Wertes der Bilder kann uns eines Besseren lehren. Ich gebe Sarrazin, in bezug auf die chronologischen Fragen, recht, wenn er sagt: „Eine einfache Sammlung von Parallelstellen gibt meines Erachtens einen objektiveren Beweis für die Echtheit, für die chronologische Reihenfolge . . . als ästhetische Erörterungen, die doch immer einen mehr oder minder subjektiven Charakter haben.“ (Einleit. zu „Shaksperes Lehrjahren“ . . .) Anderseits könnte vielleicht in manche vielumstrittene Frage ein einziges Bild, ein einziger Ton, in seiner Entwicklung bis zu seiner Vollendung verfolgt,

einiges Licht bringen. Der Dichter wird nicht leicht ein Bild, dessen höchster Ausdruck ihm schon einmal gelang, in einer weniger wertvollen Wiederholung verwässern, aber er wird, nach allgemein menschlichen Gesetzen, ein Bild, dessen endgültige Formfassung ihn noch quält, modeln und formen, bis er selbst zufriedengestellt ist. Aber es kann in diesem Rahmen nicht unsere Aufgabe sein, den Versuch zu unternehmen, jedes Stück in seiner absoluten, strengen Reihenfolge, wie eines dem andern folgt, bestimmen zu wollen. Es genügt, uns den Weg angedeutet zu haben. Nimmt man die chronologischen Deutungsversuche der einzelnen Forscher unter die Lupe, so könnte man sehen, daß fast jeder, trotz der allgemeinen Übereinstimmungen, die eine oder andere Lieblingsansicht hat. Es erfordert eine ungeheuer einsichtsvolle, liebevolle und gewissenhafte Untersuchung, um von unserem Standpunkte aus bestimmen zu können, daß nicht a vor b kommt, wie der eine Forscher meint, sondern vielleicht b vor a, wie ein anderer wieder meint. Mehr läßt sich bei Stücken sagen, wo zwei weiter auseinander liegende Daten in Betracht kommen. Ich werde mich daher darauf beschränken, hier und da mich für das eine oder andere zu entscheiden.

Wenn man schwankt, ob die Tragödie Romeo and Juliet im Jahre 1591 oder 1597 abgefaßt wurde, so weisen die zahlreichen Geschmacklosigkeiten sowie manche Farbkontraste mehr auf die frühere Abfassungszeit hin. Es geht doch wohl nicht an, sie nach dem Merch. of Ven. anzusetzen, wenn man bedenkt, wie geläutert der Geschmack in diesem Stücke ist und wie besonders stark das akustische Element in dieser Periode hervortritt. Nimmt man aber an, daß er das im Jahre 1591 entworfene Stück im Jahre 1597 vollständig umarbeitete, so befremdet es immerhin, daß er so zahlreiche Geschmacksverirrungen in dieser reiferen Periode noch stehen ließ. Nicht undenkbar erscheint es mir auch, daß Romeo and Juliet statt nach der Com. of Errors, erst nach den Two Gentl. of Ver. einzureihen ist. Denn wenn die Verhältniszahlen in Two Gentl. of Ver. 7 : 4 : 5

und in Rom. a. Jul. 22:4:9 betragen, so sind doch dort die Töne mit Ausnahme von $\frac{4}{2,26}$ unbedeutend, während Rom. a. Jul. $\frac{2}{2,159/64}$, $\frac{2}{6,27/9}$ und $\frac{2}{2,166}$ ganz ausgezeichnet sind. Auch scheint mir der Umstand dafür zu sprechen, daß in Two Gentl. Motive anklingen, die in Romeo a. Jul. künstlerisch vollendet werden und teilweise eine den Künstler befriedigende Gestaltung erfahren. Die dieser Periode eigentümlichen Spiele mit Farbkontrasten seien ein Beispiel dafür (Two Gentl. $\frac{5}{2,10}$, Rom. $\frac{3}{2,18}$). Ähnlichkeit zeigen auch Two Gentl. $\frac{4}{2,26}$ und Rom. $\frac{2}{2,166}$; einige auffallende Ähnlichkeiten mit Lucrece scheinen auch darauf hinzuweisen. Vgl. die Geschmacksverirrung Lucrece 101/3 und Rom. $\frac{1}{3,86}$.

Was The Tam. of the Shrew anlangt, so möchte ich nur kurz darauf hinweisen, daß Ind. $\frac{2}{47/8}$:

> Thy hounds shall make the welkin answer
> And fetch shrill echoes from the hollow earth,

eine frühere Abfassungszeit als die des Mid. S. N's. Dr. nahe legt. Nachdem er in Mid. S. N's. Dr. $\frac{4}{1,118}$ das Gebell der Meute so musikalisch verwertet hatte, hätte er es wieder nur als shrill echoe gehört? Auch sonst macht mir das Stück ganz den Eindruck, daß es vor dem Merch. of Ven., nach den epischen Gedichten Shaksperes, eingesetzt werden müsse. Ich möchte es daher, Dowden entgegen, mit Sarrazin etwas früher ansetzen, am liebsten nach Lucrece. Hier wie dort haben wir noch die Freude an Genrebildern sowie Bemerkungen über Gemälde Ind. $\frac{1}{51}$ und Ind. $\frac{1}{18}$ erinnern an Stellen in den epischen Gedichten. Auch $\frac{4}{5,29}$ erinnert an die Eigentümlichkeit dieser Schaffensperiode.

Sonette.

Über die Abfassungszeit der Sonette möchte ich mich, aus Achtung vor dem Unsterblichen, jeglicher Hypothese enthalten. Denn hier wäre eine Mutmaßung von unserem Gesichtspunkte aus unmöglich. Auf die Abfassungszeit eines großen umfassenden Stückes läßt sich wohl schließen, nicht aber auf die solcher kleiner Stimmungsgedichte.

The Merry Wives of Windsor.

Über das bestellte Werk „The merry Wives of Windsor" läßt sich, vom Thema aus, nicht viel sagen. Es entzieht sich wie M. f. M. in dieser Beziehung aller Berechnung. Es ist wie dieses arm an Farben und Klängen. Wenngleich die wichtigsten Gründe anderer Art gegen die Annahme einiger Forscher, es sei schon 1592 abgefaßt, sprechen, so möchte ich, ohne diese Hypothese deswegen gleich anzunehmen, wenigstens bemerken, daß dem mehreres, vom Gesichtspunkte meines Themas aus, mindestens nicht widerspricht. Die Verhältniszahlen 5 : — : 1 überraschen etwas, was freilich, wie bei M. f. M., nicht ausschlaggebend ist. Das Klanghafte ist fast gar nicht vertreten; auffallend ist das Bild $\frac{5}{5{,}81}$, das wie eine Vorstudie zu ähnlichen Bildern im Mittsommernachtstraum berührt und in seiner armseligen Umgebung um so mehr überrascht.

Troilus a. Cressida.

Troil. würde nicht übel zu Timon passen, das keinen Ton aufzuweisen hat, wohl aber ganz herrliche Bilder. Gewisse Farbkontrastwirkungen, in Troil. scherzhaft, dort ernst gebraucht, sind beiden gemeinsam. Dowden (Shakspere 1910, Liter. Prim. S. 129) sagt: „Wo immer wir Troil. a. Cress. einreihen, wir müssen eine auffallende Ähnlichkeit mit Tim. of Ath. feststellen, dem Geiste und dem Bau nach."

Einzelbetrachtung der Werke Shaksperes vom Gesichtspunkte des Themas aus.

Titus Andronicus.

Bilder: *2 1.5, *2 3,75/7, 2 3,226, 2 4,22/5 u. 29/32, *3 1,33/7, *3 1,111/3, 3 1,122, *3 1,168/9, 3 1,212/4, 4 1,126, *4 2,98—103, 5 1,27—32, 5 2,171

Töne: *3 1,82/6, *3 1,158/9

Parallelen: 2 2,1—6, 2 3,12/20 u. 27/9, 2 3,93/104, 2 4,44/50, 3 2,61/5, 4 4,81/5

Geschmacksverirrungen: 1 1,316, 2 3,144, 2 4,36/7, 3 1,14/5, 3 1,211, 3 2,37/8

2 3,226 ist wenig realistisch, aber sehr eindrucksvoll; in 5 2,171 können wir des Bildes wegen seiner Zweideutigkeit nicht froh werden. Shakespeare gebraucht öfters in seinen Jugendwerken. besonders in Venus a. Adon., Bilder, die an sich harmlos, ja manchmal schön sind, aber auf Menschen bezogen, eine peinliche Empfindung ihrer Zweideutigkeit und ihres obszönen Charakters wegen, auslösen.

Love's Labour's Lost.

Bilder: 1 1,84, 1 2,83—112, 1 1 Armados Brief, 3 5 King's Son., 4 3,221, 4 3,230, 4 3,243/73, 5 2,374, 5 2,411, 5 2,774

Töne: —

Parallelen: 3 1,10, 4 3,333, 4 3,342/50, und 4 Parallelen in den Liedern von „Spring“ und „Winter“. Kein vollwertiger Ton

kann den 9 Bildern gegenübergestellt werden. Dabei muß aber bedacht werden, daß von diesen 9 Bildern drei ($\frac{1}{1,84}$, $\frac{4}{3,221}$, $\frac{5}{2,374}$) denselben Gedanken (Blenden) verkörpern, daß die weitere $\frac{1}{2,83/112}$, $\frac{1}{1\text{ Armados Brief}}$ und teilweise $\frac{4}{3,243/73}$) nur Witzeleien über preziöse Farbbezeichnungen und Farbwortspiele sind, und schließlich, daß neben das einzige wahrhaft großartige Bild des Inders ($\frac{4}{3,221}$) auch, doch zum mindesten recht preziöse Bilder stellen (vgl. Königssonett und den etwas preziösen Vergleich mit Mond und Sternen $\frac{4}{3,230}$).

Comedy of Errors.

Bilder: $\frac{2}{2,30}$, $\frac{3}{2,129}$, $\frac{4}{2,27}$

Töne: $\frac{3}{2,168}$

Parallelen: $\frac{3}{2,45}$, $\frac{4}{2,27}$

Geschmacksverirrung: $\frac{3}{2,46}$

$\frac{3}{2,129}$ ist zwar nur ein Farbwitz; aber auch $\frac{3}{2,168}$ ist unbedeutend. $\frac{3}{2,46}$ ist eine große Geschmacklosigkeit, aber das Farbbild mit dem Nixenhaar ist bezaubernd schön. $\frac{2}{2,30}$ ist ein schönes Bild und $\frac{4}{2,27}$ wirkt frisch und unmittelbar.

King Henry 6 A.

Bilder: $\frac{*1}{1,1}$, $\frac{1}{1,10}$, $\frac{1}{2,2}$, $\frac{1}{2,11}$, $\frac{1}{2,133}$, $\frac{*1}{4,83}$, $\frac{2}{4,49}$, $\frac{2}{4,107}$, $\frac{2}{5,8}$, $\frac{2}{5,122}$, $\frac{*3}{3,47}$, $\frac{4}{6,10}$, $\frac{4}{7,79}$, $\frac{*5}{3,24}$, $\frac{5}{3,56}$, $\frac{5}{3,62}$, $\frac{5}{4,87}$

Töne: —

Parallelen: $\frac{1}{4,96}$, $\frac{2}{4,10}$, $\frac{4}{2,37}$

$\frac{1}{2,11}$ und $\frac{4}{7,79}$ sind, wenn auch ästhetisch nicht gerade wertvoll, doch originell und unmittelbar beobachtet.

King Henry 6 B.

Bilder: $\frac{1}{1,242}$, $\frac{*1}{1,252}$, $\frac{1}{2,1-16}$, $\frac{1}{2,225}$, $\frac{1}{4,42}$, $\frac{*3}{1,228}$, $\frac{3}{1,337}$, $\frac{3}{1,351}$, $\frac{3}{1,362}$, $\frac{3}{2,160/76}$, $\frac{4}{1,76}$

Töne: $\frac{2}{1,55}$, $\frac{*5}{2,3}$

Parallelen: $\frac{1}{3,91}$, $\frac{1}{4,19}$, $\frac{3}{1,59}$, $\frac{3}{1,210}$, $\frac{3}{2,40}$, $\frac{3}{2,62}$, $\frac{3}{2,311/7 \text{ u. } 330}$, $\frac{3}{2,324}$, $\frac{4}{1,1}$, $\frac{4}{1,71}$

$\frac{3}{2,160}$ fällt durch seine scharfe Beobachtung auf. Hier wäre eine Einflechtung eines Tones unmöglich gewesen, weil ein Toter zwar einen Anblick, aber keinen Ton mehr bietet.

King Henry 6 C.

Bilder: $\frac{2}{1,21}$, $\frac{2}{1,25}$, $\frac{*2}{5,1}$, $\frac{2}{5,40}$, $\frac{2}{5,97}$, $\frac{*2}{5,129}$, $\frac{*5}{2,11}$, $\frac{*5}{3,3}$

Töne: $\frac{*2}{6,57}$, $\frac{*4}{6,11}$, $\frac{*5}{2,40}$

Parallelen: $\frac{2}{3,17}$, $\frac{5}{6,44}$

Geschmacklosigkeiten: $\frac{5}{4,6}$ usw., $\frac{5}{6,63}$

Die Hasenjagd $\frac{3}{5,129}$ wird Shakespeare später noch mit prächtigen Tonelementen versehen. Henry 6 C weist zwei große Geschmacksverirrungen im Reiche des Optischen auf, $\frac{5}{4,6}$, $\frac{5}{6,63}$.

Romeo and Juliet.

Bilder: $\frac{*1}{1,125/6}$, $\frac{1}{1,140/2}$, $\frac{1}{3,91}$, $\frac{1}{5,46/51}$, $\frac{1}{5,97}$, $\frac{2}{1,17}$, $\frac{2}{2,2/9}$, $\frac{2}{2,15/20}$, $\frac{*2}{2,26}$, $\frac{2}{2,85/6}$, $\frac{*2}{2,107/8}$, $\frac{2}{2,119/20}$, $\frac{2}{2,177}$, $\frac{2}{3,1,5}$, $\frac{3}{2,1}$, $\frac{3}{2,18-9}$, $\frac{3}{2,55}$, $\frac{*3}{5,7/10}$, $\frac{3}{5,221}$, $\frac{4}{1,83}$, $\frac{4}{1,99}$, $\frac{*5}{1,46}$

Töne: $\frac{2}{2,58}$, $\frac{*2}{2,159/64}$, $\frac{*2}{2,166}$, $\frac{2}{4,21/2}$, $\frac{2}{5,23/4}$, $\frac{*2}{6,27/9}$, $\frac{3}{1,48/59}$, $\frac{3}{3,47/8}$, $\frac{4}{5,86}$

Parallelen: $\frac{2}{2,20/2}$, $\frac{2}{4,14/5}$, $\frac{3}{5,19/22}$, $\frac{3}{5,27/31}$

Geschmacksverirrungen: $\frac{1}{1,138/40}$, $\frac{1}{2,93/6}$, $\frac{1}{2,101}$, $\frac{1}{3,81/2}$, $\frac{1}{3,85/6}$, $\frac{1}{4,65}$, $\frac{2}{3,72}$, $\frac{3}{2,21}$, $\frac{3}{3,34/41}$, $\frac{3}{5,131/8}$, $\left(\frac{5}{3,170}\right)$;

Romeo and Juliet ist das Stück, in dem unglaubliche Geschmacklosigkeiten neben unsäglich schönen Stellen stehen. $\frac{3}{2,21}$ wäre ein schönes, rührendes Bild, wenn Romeo, wie in antiken Sagen, in einen Stern verwandelt würde; aber die Vorstellung des Zerstückelns ist barbarisch.

In den Sonnenaufgangbildern herrscht entschieden Unklarheit. Aber es ist in der Tat erstaunlich, wie schöpferisch Shaksperes Phantasie im Ersinnen neuer Einzelheiten für diesen einen Mythus war. Vgl. Ven. a. Ad. 1, 855, Lucrece 1082, K. Henry 6 C $\frac{2}{1,21}$, Romeo and Jul. $\frac{1}{1,125/6}$ und $\frac{1}{1,140/2}$.

Noch bringt er mehr Bilder als Töne hervor. 'Green earthen pots' $\left(\frac{5}{1,46}\right)$ wirkt sehr ärmlich mitten in diesem Kram und hat etwas Muffiges an sich. Gerade grün ist hier trefflich ausgewählt. $\frac{2}{2,166}$ drückt einen schon früher

ausgesprochenen Gedanken in meisterhafter Form aus. Die Worte sind selbst wie Musik. Er muß, wie es ja bei einem Schauspieler dieser Zeit selbstverständlich ist, viel mit Musikern verkehrt und eine gründliche Kenntnis der Musikinstrumente besessen haben. Des Dichters Aufmerksamkeit auf das Tonhafte in der Welt wird immer größer. Das musikalische Element in des Dichters Phantasie nimmt zu an Stärke und Feinheit. Noch ist der Fortschritt langsam, aber er ist sicher.

Venus and Adonis.

Bilder: 1, *10, 21, 35, 51, 76, 85, 110, 115, 119, 125, 177, 181, 211, 219, 223, 337, 347, *361, 467, 475, 481, 484 515, 542, 589, 660, 725/9, 739, 755, 859, *871, *899, 935, 947, 955, 1053, 1063, 1079, 1129, 1165

Töne: 17, 47, 62, 427, 775, 869

Parallelen: 107, 133, 139/45, 529, 813/52, 853, 877, 913/24, 973/7, 1023, 1076, 1093, 1099, 1123.

Zu den obigen 41 Bildern kommen noch 20 Stellen, die Geschmacksverirrungen sind oder doch wenigstens preziös genannt werden müssen: 26/30, 49, 65, 94, 247, 345, 349, 354/60, 398, 445, 451, 489, 949, 962, 1031, 1037/50, 1085, 1110, 1117, 1122/6.

Von den Tönen sind nur 47 und 427 von einigem Wert.

Nun ergibt aber eine genauere Betrachtung des optischen Materials, daß es abgesehen von den oben erwähnten 20 Geschmacksverirrungen viele an sich wertlose Wiederholungen aufweist, die einem wie Studien über daselbe Motiv, wie Uebungen auf derselben Saite berühren. Das Shakspere so eigentümliche, oft zu halben Geschmacklosigkeiten führende Spiel mit der Farbenzusammenstellung Weiß und Rot wiederholt sich hier allein zehnmal: 10, 21, 76, 347, 467, 589, 739, 900, 1053, 1167; 13mal gebraucht er die rote Farbe. Der größere Teil der Bilder dient zu Farbenwirkungen. In Ven. a. Adon. zeigt Shakspere große Farbenfreude, aber noch nicht gereiften koloristischen Geschmack. Es sind noch viele Fingerübungen darunter.

Dowden führt in seinem Buch (Shakspere: His Mind and Art S. 52) folgende Stelle aus Hazlitts 'Characters of Shakspere':

There is besides a strange attempt to substitute the language of painting for that of poetry, to make us see their feelings in the faces of the persons'.

Shaksperes Aufmerksamkeit ist in diesem Gedicht der Sinne und der Sinnenfreuden hauptsächlich den durch das Auge vermittelten Eindrücken, der 'inexhaustible pasture for the fleshly eye' (Dowden S. 50) zugewandt. Das akustische Element ist sozusagen noch scheu im Hintergrunde, verrät aber hier und da schon einen Mann, der 'Music in himself' hat, und erhebt sich gelegentlich ins Großartige (Hasenjagd).

The two Gentlemen of Verona.

Bilder: $\frac{2}{4,200}$, $\frac{2}{6,9}$, $\frac{3}{1,250}$, $\frac{4}{4,159}$, $\frac{4}{4,194/7}$, $\frac{5}{1,1}$, $\frac{5}{2,10}$

Töne: $\frac{1}{2,80/97}$, $\frac{3}{1,208}$, $\frac{4}{2,26}$, $\frac{5}{4,4-6}$

Parallelen: $\frac{2}{1,16}$, $\frac{2}{7,25}$, $\frac{3}{1,178}$, $\frac{3}{1,229}$, $\frac{3}{2,78}$

Geschmacksverirrungen: $\frac{2}{1,224}$, $\frac{2}{2,14/5}$

Die Bilder $\frac{2}{6,9}$ und $\frac{5}{1,1}$ sind gänzlich unbedeutend. In $\frac{4}{4,194/7}$ betrachtet Julia das Bildnis Silvias; sie sieht daher nur. $\frac{5}{2,10}$ ist ein Farbwortspiel. Von den Tönen ist zwar $\frac{3}{1,208}$ ganz belanglos, aber die beiden andern Tonelemente $\left(\frac{1}{2,80/97}\right.$ und $\left.\frac{4}{2,26}\right)$ sind umfangreich. $\frac{4}{2,26}$ ist geradezu Musik selbst, stille, schwermütige; es sind eigentlich nur Wortspiele über musiktechnische Ausdrücke, aber hier steht Shakespeare an der Grenze von feinem Witz und musikalischer Schwermut.

Lucrece.

Bilder: 4, 10, *23, 111, 117, 176, 190, 196, *257, 356, 370, *386—400, 407, *419, 440, 477, 540, 547/50, 647, 708, 775, 785, 944/5, 1009, *1149, 1233, 1251, 1338, 1650

Töne: 306, 333, 871, 1329, 1464, 1716, 1804

Parallelen: 162, 435, 470, 505/11, 553, 554/5, 561, 677, 736, 1079/83, 1086/92, 1117/9, 1121/7, 1128/47, 1213, 1219, 1611, 1625/8, 1660, 1667/72

Geschmacksverirrungen: 56/70, 71/3, 101/3 (vgl. Rom. a. Jul. $\frac{1}{3,86}$), 349, 388/93, 396, 440, 464, 477, 1223, 1253, 1604, 1712, 1724, 1743/51, 1774

Weiß und Rot: 11, 54, 257, 386, 415, 477, 1234, 1510.

Hier ist der Unterschied schon nicht mehr so groß: 29:7. Zu den 29 Bildern kommen noch 14 Geschmacksverirrungen, von denen einige wie 56/70 und 1742 wahre Muster eines preziösen Preisrätsels und von großer Geschmackslosigkeit sind. Die Töne sind konventionell und unbedeutend, mit Ausnahme vielleicht von 1716, das den Stimmen scharf beobachtenden Schauspieler zeigt. Das Spiel mit „Weiß und Rot" kehrt hier acht mal wieder. Auch hier ist wieder große Farbenfreude. Daß Fingerüben einen solch großen werdenden Genius wie Shakespeare weit bringen kann, sieht man besonders aus dem so ermüdenden Spiel mit „Weiß und Rot". Endlich scheint er in Ven. a. Ad. 589 einen ihn befriedigenden Ausdruck dafür gefunden zu haben; aber nein — erst in Lucr. 257 findet er die ihn erlösende Form. (Das Spiel mit „Weiß und Rot" kommt 18 mal in Venus und in Lucrece vor, in seinem ganzen Werk fand ich 46 Beispiele. In Mid. S. N's. Dr. 5 mal, in A Lover's Compl. 3 mal, Rom. a. Jul. 2 mal, Sonetten 2 mal, in anderen Stücken, wie in Rich. 3 und 2, King John usw. nur einmal). Auch sonst sucht er die einzig erlösende Form und findet sie vielfach. In 'Poor Wat' kommt, wie auch schon in Tit. Andr. die Tonmalerei mit der deep-mouth'd Meute vor, aber erst in Mid. S. N's. Dr. $\frac{4}{1,118}$ scheint er sich

selbst Genüge getan zu haben. Und es ist bezeichnend, daß ihn dies Bestreben sowohl in optischer wie akustischer Hinsicht leitete.

The Taming of the Shrew.

Bilder: $\frac{\text{Ind. 2}}{52}$, $\frac{\text{Ind. 2}}{59/62}$, $\frac{4}{5{,}29/32}$.

Töne: $\frac{\text{Ind. 1}}{18}$, $\frac{\text{Ind. 1}}{'50/1}$, $\frac{1}{1{,}36}$, $\frac{1}{2{,}200/10}$, $\frac{3}{1{,}9—12}$.

Parallelen: $\frac{\text{Ind. 2}}{45/8}$, $\frac{4}{3{,}177/8}$.

Die Erklärung von $\frac{3}{1{,}9—12}$ ist noch sub iudice. H. Conrat (vgl. seinen Artikel „Shakspere und die Musik") hält es für unmöglich, daß dies die Ansicht eines so musikalischen Dichters sei. Es erscheint in der Tat seltsam, daß Shakspere seine eigene hohe Meinung von der Tonkunst einer Person in den Mund legte, die offensichtlich die Musik nach dem Studium verlegt wissen will. Aber dieses „nach" ist zeitlich aufzufassen und bezieht sich nicht auf den Rang. Denn jeder von beiden ist bestrebt dem andern mit der Liebeserklärung bei der Dame zuvorzukommen. Man kann nicht sagen, daß Lucentio die Tonkunst nicht achtet, nachdem sie doch nach seiner Ansicht „die Seele des Menschen erfrischt". Er sagt noch dazu „nach seinen Studien oder seiner täglichen Mühe". So erhebt er die Musik gleichsam (als) zu etwas Höherem, und feiert sie als über dem Alltagsleben und -werk stehend. Sie ist für ihn nicht „eine Art leichter Unterhaltung", sondern Kunst. Die Kunst ist aber für alle außer dem Künstler ein Seelenbad, ein Tempel, aber nicht die Werkstätte, in der sie täglich leben. H. Conrat schließt also: „Sie ist also keine Kunst für sich allein, die schon in sich einen hohen ethischen Wert trägt. ‚Des Menschen Seele zu erquicken'", eben dieses Seelenbad zu sein, ist nach meiner Ansicht ein hoher ethischer Wert, dessen sich die Musik nicht zu schämen braucht.

King Richard 3.

Bilder: $\frac{1}{1,4}$, $\frac{*1}{3,264}$, $\frac{1}{3,266}$, $\frac{*1}{4,24-32}$, $\frac{4}{1,58}$, $\frac{*4}{1,101/3}$, $\frac{*4}{3,16-3}$, $\frac{4}{3,53}$, $\frac{*4}{4,321}$, $\frac{*4}{4,382}$, $\frac{5}{1,7-10}$, $\frac{5}{2,7}$, $\frac{5}{3,19-21}$, $\frac{5}{3,61}$

Töne: $\frac{*1}{3,287}$, $\frac{*1}{4,58-62}$, $\frac{*4}{4.329/30}$, $\frac{4}{4,509}$, $\frac{5}{3,209}$

Parallelen: $\frac{1}{1,9-13}$, $\frac{1}{1,25/7}$, $\frac{1}{1,93/4}$, $\frac{1}{2,156/64}$, $\frac{1}{4,22/3}$, $\frac{1}{4,52/3}$, $\frac{4}{4,75}$, $\frac{5}{3,85/6}$, $\frac{5}{3,180}$.

Geschmacksverirrungen: $\frac{4}{4,424}$.

King Richard 2.

Bilder: $\frac{1}{1,41}$, $\frac{*1}{3,145}$, $\frac{2}{1,46}$, $\frac{2}{1,294}$, $\frac{2}{2,18/20}$, $\frac{*3}{2,11}$, $\frac{3}{2,106/7}$, $\frac{*3}{3,46/7}$, $\frac{3}{3,62/70}$, $\frac{**3}{3,94/9}$, $\frac{3}{3,116}$, $\frac{3}{3,178}$, $\frac{4}{1,50/1}$, $\frac{**4}{1,184/9}$, $\frac{5}{3,61/3}$

Töne: $\frac{1}{3,161/5}$, $\frac{*2}{1,5/6}$, $\frac{2}{1,18/20}$, $\frac{3}{3,50}$, $\frac{*3}{4,7/9}$, $\frac{4}{1,53}$, $\frac{*5}{5,61/3}$, $\frac{*2}{1,12}$

Parallelen: $\frac{1}{3,127/37}$, $\frac{2}{1,263}$, $\frac{2}{4,10}$, $\frac{3}{2,112/4}$, $\frac{3}{3,54}$, $\frac{3}{3,183}$, $\frac{5}{5,41/63}$.

$\frac{2}{2,18/20}$ ist bemerkenswert wegen Shaksperes Aufmerksamkeit auf Perspektive und Umrisse, $\frac{1}{3,161/5}$ wegen seines Interesses für Musikinstrumente.

King John.

Bilder: $\frac{*2}{1,315\ 22}$, $\frac{2}{1,339}$, $\frac{2}{1,141}$, $\frac{*3}{1,53}$, $\frac{*3}{1,77/80}$, $\frac{4}{2,11}$, $\frac{5}{2,15/6}$, $\frac{5}{2,52/3}$, $\frac{*5}{4,33/5}$, $\frac{5}{7,32/3}$

Töne: $\frac{*3}{3,37/9}$, $\frac{3}{4,38}$, $\frac{5}{2,164/73}$.

Parallelen: $\frac{5}{7,20/4}$.

Das akustische Element hat hier wieder abgenommen; aber in King John sind Verse von sehr schlechtem Geschmack mit solchen von unbestreitbarer Schönheit verwoben.

Geschmacklosigkeiten: $\frac{2}{1,496/500}$ ist mehr ein preziöses Preisrätsel als ein poetisches Bild; $\frac{4}{1,61/6}$, $\frac{4}{1,113/4}$, $\frac{5}{7,52/4}$.

A Mid Summer-Night's Dream.

Bilder: $\frac{*1}{1,9/11}$, $\frac{1}{1,128}$, $\frac{1}{1,209}$, $\frac{2}{1,11}$, $\frac{*2}{1,28/31}$, $\frac{2}{1,36}$, $\frac{2}{1,48/50}$, $\frac{2}{1,77}$, $\frac{2}{1,166}$, $\frac{3}{1,95}$, $\frac{*3}{1,170/8}$, $\frac{3}{1,203}$, $\frac{3}{2,52}$, $\frac{3}{2,60}$, $\frac{3}{2,140/5}$, $\frac{3}{2,187}$, $\frac{3}{2,379}$, $\frac{*3}{2,391/3}$, $\frac{3}{2,419}$, $\frac{4}{1,191/2}$, $\frac{*5}{1,12}$, $\frac{5}{1,141, 279, 3,37/45}$, $\frac{5}{1,398}$

Töne: $\frac{4}{1,29/31}$, $\frac{*4}{1,98}$, $\frac{4}{1,110 \text{ u. } 113/5}$, $\frac{4}{1,118/22}$, $\frac{5}{1,124}$

Parallelen: $\frac{1}{1,30}$, $\frac{1}{1,145/9}$, $\frac{1}{1,183/5}$, $\frac{1}{1,188}$, $\frac{2}{1,45}$, $\frac{2}{1,52/7}$, $\frac{2}{1,65/7}$, $\frac{2}{1,124/9}$, $\frac{2}{1,149/54}$, $\frac{2}{1,253/7}$, $\frac{2}{2,4—8}$, $\frac{\text{Fairies Song}}{\text{1. u. 2. Strophe}}$, $\frac{3}{1,110}$, $\frac{\text{3 Bottoms Lied}}{\text{1,128/1 Stanza}}$, $\frac{3}{1,134}$, $\frac{3}{1,141}$, $\frac{3}{1,161}$, $\frac{3}{2,19—30}$, $\frac{3}{2,177/82}$, $\frac{4}{1,122/31}$, $\frac{5}{\text{1 Puck}}$, $\frac{5}{1,398/407}$

Die Vorherrschaft des optischen Elementes sieht erdrückend aus. Doch bedenke man, daß viele Elfengesänge eingestreut sind und das Versmaß mannigfaltig wechselt und die Verse selten so musikalisch klingen wie gerade hier. Die Stellen $\frac{2}{1,31}$, $\frac{2}{2,4/5}$, besonders $\frac{3}{1,72/8}$, ferner $\frac{4}{1,191/2}$ sind Belege für des Dichters köstlichen Sinn für Perspektive. Das Märchen von Queen Mab in Rom. a. Jul. ist ein Beleg

aus der früheren Künstlerschaft Shaksperes; $\frac{3}{2,391/3}$, das offenbar auf eigener Beobachtung beruht, ist eins der seltenen Beispiele, wo der Dichter eine Farbabstufung gebraucht („gelbes Gold" im Gegensatz zu dem „roten Gold" der deutschen Dichter. Vgl. Edm. Voigt S. 25). Eigentümlich ist, daß in $\frac{3}{1,95}$ das oft recht fade Spiel mit „Weiß und Rot" verspottet zu sein scheint; überhaupt ist das Rüpelspiel reich an Farbewitzeleien. Bezeichnender Weise sind es jetzt die unrealistischen übertriebenen, satten Farben, die er bespöttelt wie Lily, cherry, green as leeks, pale as milk. So scheint er sich selbst von dieser Manieriertheit zu befreien, der er einst selbst gefröhnt hatte. Oftmals gebraucht er sozusagen bewußt beide Elemente. $\left(\text{c. } \frac{1}{1,188/9}, \frac{3}{1,141/2}, \frac{3}{2,177,82}\right)$; hier liegt ein direktes Nachdenken über die Sinnesfunktionen zugrunde.

Sonnets.

Bilder: $\frac{*7}{1-8}$, $\frac{15}{12}$, $\frac{17}{9}$, $\frac{18}{5-6}$, $\frac{24}{4}$, $\frac{27}{9-12}$, $\frac{28}{9-12}$, $\frac{**33}{1-8}$, $\frac{35}{2/3}$, $\frac{43}{13/4}$, $\frac{47}{3,5,6,13/4}$, $\frac{63}{13/4}$, $\frac{65}{14}$, 116, $\frac{115}{3-4}$, $\frac{*99}{3/10}$, $\frac{68}{5}$, $\frac{113}{5/12}$, $\frac{114}{3-8}$, $\frac{127}{9,10}$, $\frac{132}{5/9, u. 13/4}$, $\frac{142}{5/6}$, $\frac{147}{13/4}$, $\frac{148}{1/2}$.

Töne: *8, $\frac{*102}{7/12}$, $\frac{*71}{1-3}$, $\frac{78}{5}$

Parallelen: $\frac{12}{1,2,4,7,8}$, $\frac{81}{10/11}$, $\frac{29}{3,10,11,12}$, $\frac{98}{5/10}$, $\frac{73}{2/8}$, $\frac{50}{5/6,9/11}$, $\frac{97}{12/4}$, 128, 130, $\frac{141}{1/2 u. 5}$, 143

Die Sonette sind bei all ihrer hohen und ewigen Schönheit doch wieder ein „Brevier für Preziöse". Sonett 24 ist kein Bild mehr, sondern ein Preisrätsel, das einer Preziösen würdig wäre. Im Grundgedanken geziert sind auch ferner 46, 47, 114 („Gaumen des Auges") $\frac{128}{7\,8}$ und 131.

Die Sonette stecken also voll von Konvention und Wortspielen, die aber, wenn nicht künstlerisch wertvoll, doch wieder auf psychologischem Umwege einen Rückschluß auf den Künstler, soweit er mich hier angeht, erlauben.

Merchant of Venice.

Bilder: $\frac{*1}{1,52/6}$, $\frac{1}{1,169}$, $\frac{2}{4,12}$, $\frac{2}{7,22}$, $\frac{(*)2}{8,46}$, $\frac{2}{7,44/7}$, $\frac{3}{1,42}$, $\frac{5}{1,124}$

Töne: $\frac{3}{2,43/53}$, $\frac{(*)3}{2,181}$, $\frac{5}{1,24}$, $\frac{*5}{1,66}$, $\frac{*5}{1,69}$, $\frac{*5}{1,81}$, $\frac{5}{1,110/3}$

Parallelen: $\frac{1}{3,123}$, $\frac{2}{5,29/36}$, $\frac{3}{2,142}$, $\frac{3}{4,65}$, $\frac{4}{1,48}$, $\frac{4}{1,70}$, $\frac{5}{1,1/5}$.

$\frac{5}{1,54/66}$, $\frac{5}{1,70/78}$, $\frac{5}{1,89/106}$

$\frac{1}{1,52}$ und $\frac{2}{8,46}$ sind hübsche Bilder.

Die anderen sind mehr oder weniger unbedeutend. $\frac{3}{2,46/7}$ ist sogar in das Bereich der verfehlten Bilder zu verweisen.

Ganz anders bei den Tönen! Noch nie hat Shakspere solche Zauberworte über Musik gesprochen wie in diesem musikalischsten aller Dramen der Weltliteratur. Sein nun völlig erwachtes Ohr nimmt alle Töne und Klänge der Welt, die hellen und die dunklen, die weichen und die schrillen, das Murmeln der Volksmassen und das Rauschen der Bäume, die süße Musik der Himmelskörper, die noch nie ein gewöhnlicher Sterblicher vernommen, in sich auf. Und wieder ist er Dichter des „süßen Schweigens“. Merch $\frac{5}{1}$ ist oft reine Musik genannt worden. Hier ist alles Musik.

Was die Parallelen anlangt, so ist besonders zu beachten, daß selbst das Mondlicht nicht als Licht-, sondern als musikalische Stimmung empfunden wird. Denn es wird nicht als „silbern“, sondern als „süß, sanft“ empfunden. Durch den Ausdruck 'How s w e e t the moonlight s l e e p s a. s. o.' wird der Eindruck der Nachtstille verstärkt. Auch

die Stille kann als musikalische Stimmung empfunden werden (vgl. Gustav Falke, Ausgewählte Gedichte, Hamburger Hausbibliothek S. 1 „Schweigen“). Denn es beweist eine musikalische Phantasie eben dieser Stille mit Wonne gewahr zu werden und sie als dem Ohre wohltuend zu empfinden. Das akustische Element hat nun das optische eingeholt und sie gehen nun Hand in Hand.

Henry 4 A.

Bilder: $\frac{*1}{2,220/6}$, $\frac{1}{2,235/8}$, $\frac{1}{3,33/60}$, $\frac{*1}{3,98}$, $\frac{3}{1,102}$, $\frac{4}{1,100}$, $\frac{5}{1,74/5,79/80}$

Töne: $\frac{1}{2,84}$, $\frac{2}{2,48}$, $\frac{3}{1,123}$, $\frac{3}{1,129/35}$, $\frac{**3}{1,208/11}$, $\frac{3}{1,226/41}$

Parallelen: $\frac{1}{3,192}$, $\frac{3}{1,37/40}$, $\frac{3}{214/22}$, $\frac{5}{1,1-6}$

In $\frac{5}{1,80}$ ist ein maltechnischer Ausdruck in bildlichem Sinne gebraucht. Wichtig ist, was Hotspur von seinem Verhältnis zur Musik sagt. Später bestätigt es Lady Percy, daß ihr Gatte unmusikalisch ist. Die Stellen sind vom Dichter etwas unterstrichen. Es ist, als wiese er mit dem Finger auf ihn: „Seht, dieser Mann kann ja kein Freund der Musik sein.“

King Henry 4 B.

Bilder: $\frac{*1}{1,43/7}$, $\frac{2}{3,18}$, $\frac{*5}{1 \text{ Ende (wet cloak)}}$.

Töne: $\frac{\text{Ind. } 1}{15/20}$, $\frac{*1}{1,100/13}$, $\frac{1}{3,74}$.

Parallelen: $\frac{3}{3,332}$, $\frac{4}{1,43}$, $\frac{4}{1,117/22}$, $\frac{4}{5,1}$.

(Der Monolog $\frac{3}{1}$ wird weiter unten eigens betrachtet).

The Merry Wives of Windsor.

Bilder: $\frac{4}{5,114/20}$, $\frac{5}{2,11}$, $\frac{5}{5,49}$, $\frac{5}{5,73}$, $\frac{(*)5}{5,81}$.

Töne: 1 / 3,28

Parallelen: —

Dieses Stück trägt den Stempel eines bestellten Werkes an sich. Weder der einzige „Ton“ noch die Bilder, vielleicht mit Ausnahme von 5 / 5,81 sind der Beachtung wert.

Much Ado About Nothing.

Bilder: 1 / 1,174, 3 / 1,24, *3 / 1,26, 4 / 1,160/3, 5 / 3,26/8

Töne: 1 / 1,187/8, *2 / 3,38/41, 2 / 3,54/63, 3 / 2,60, 2 / 3,86/90, 3 / 4,41

Parallelen: 2 / 1,72/86, 2 / 3,11/6, 2 / 3,34

Die Motive 3 / 1,26/7 und 2 / 3,38/41 kommen schon in seinem früheren Werk vor.

King Henry 5.

Bilder: Prol. 1 / 27/8, *2 / 3,42/4, 2 / 4,57, Prol. 3 / 25/7, *3 / 1,17, 3 / 1,30/2, *3 / 5,5—9, 3 / 5,23, *3 / 5,48/52, *3 / 6,108/12, 3 / 6,169/70, **4 / 2,40/52, *5 / 2,48/9

Töne: *2 / 4,123/6, Prol. 3 / 19, 3 / 1,5—6, *5 / 2,263

Parallelen: 1 / 2,180/4 u. 208/13, 1 / 2,196/8, 1 / 2,202/4, 2 / 4,105/8, Prol. 3 / 3—15, 3 / 3,33—41, 3 / 7,15—20, 3 / 7,29—30, 4 / 2,1 u. 8, 5 / Chorus 9—11.

Das Bildhafte ist hier dem Tonhaften an Zahl und an Wert weit überlegen.

As You Like It.

Bilder: 2 / 7,152/6, 3 / 5,46/7, 3 / 5,120/3, *4 / 3,25, 4 / 3,108/9

Töne: *2 / 7,5, 2 / 7,143, 2 / 7,148, 3 / 2,261, 4 / 3,67, 5 / 3,36

Parallelen: 2 / 1,31/2, 2 / 1,36/40, 2 / 5,1, 2 / 7,145/7, 2 / 7,159/63, 5 / 3,19—21.

$\frac{4}{3,25}$ ist eine meisterhafte, realistische Färbung und kann nicht genug bewundert werden. Es ist die beste Farbe, die sich für die Fleischfarbe einer roten und rauhen Hand finden läßt. $\frac{4}{3,108/9}$ beweist eine hohe Farbenfreude und ist sehr suggestiv. $\frac{2}{1,43}$ ist geziert und von schlechtem Geschmack.

Twelfth Night.

Bilder: $\frac{1}{5,257}$, $\frac{1}{5,265}$, $\frac{2}{4,56}$, $\frac{2}{4,61}$, $\frac{2}{4,77}$.

Töne: $\frac{1}{1,1}$, $\frac{1}{5,290}$, $\frac{2}{3 \text{ fast die ganze Szene}}$, $\frac{2}{4,1}$, $\frac{3}{1,120}$, $\frac{5}{1,41/4}$, $\frac{5}{1,111/3}$

Parallelen: $\frac{1}{4,31/3}$.

Das akustische Element ist gänzlich im Vordergrund. Bald ist es die heitere, ausgelassene Musik beim Gelage, bald die schwermütige Musik des unglücklich verliebten, und melancholischen Herzogs, der nicht weiß, wie nahe ihm ein anderes, köstliches Glück ist in der Gestalt der als Page verkleideten lieblichen Viola. Ein Gesang löst den andern ab: $\frac{2}{3,40}$ (clown sings); $\frac{2}{3,75}$ (Catch sung), $\frac{2}{3,83}$ (song); $\frac{2}{4,14}$ (music plays); $\frac{2}{4,130}$ singt wieder der Clown, ebenso $\frac{5}{1,392}$; $\frac{2}{3}$ besteht im ersten Teil fast nur aus Gesang und Wortwitzen mit musiktechnischen Ausdrücken. Die Bilder sind unbedeutend. $\frac{1}{5,265}$ ist ironisch gemeint. Dagegen verrät $\frac{1}{1,1}$ eine tiefe Neigung zur Musik. Er ist auch hier für das Natürliche und speziell für das Sanfte. In K. Henry 5

$\frac{1}{1,182}$ spricht er von einem 'full and natural close', hier von einem 'dying fall'. $\frac{1}{1,28/30}$ ist ein geziertes und unnatürliches Bild.

All'S Well that Ends Well.

Bilder: $\frac{2}{1,164/9}$, $\frac{2}{3,75/8}$

Töne: $\frac{1}{1,186}$, $\frac{4}{3,12}$

Parallelen: $\frac{3}{2,6—10}$, $\frac{3}{2,111/4}$

Weder Bilder (vielleicht $\frac{2}{2,164}$ ausgenommen), noch Töne verdienen Erwähnung.

Julius Caesar.

Bilder: $\frac{*1}{2,135}$, $\frac{1}{2,182}$, $\frac{1}{3,5}$, $\frac{1}{3,50}$, $\frac{2}{1,22}$, $\frac{5}{1,80}$

Töne: $\frac{1}{3,41}$

Parallelen: $\frac{1}{1,47/52}$, $\frac{1}{1,238}$, $\frac{1}{2,122/8}$, $\frac{1}{2,202/4}$, $\frac{1}{3,15/28}$, $\frac{2}{2,14/24}$

In $\frac{1}{3,50}$ überrascht uns die Grundfarbe „blau". Er nimmt eine Nebenfarbe des Blitzes (bläulich phosphoreszierend) heraus und macht sie zur Hauptfarbe. $\frac{1}{3,41}$ erregt unser Interesse wegen des Dichters Ansicht vom Verhältnis des physischen Gehörs zum musikalischen Gehör. In der Nacht vor seinem Tode bittet Brutus seinen Pagen Lucius, er möge ihm etwas auf der Laute vorspielen.

Hamlet.

Bilder: $\frac{1}{2,240/2}$, $\frac{*2}{2,310/5}$, $\frac{2}{2,474/86}$, $\frac{3}{4,100/1}$, $\frac{*5}{1,276/7}$

Töne: $\frac{3}{2,74/6}$, $\frac{3}{4,140}$

Parallelen: $\frac{1}{1,114/20}$, $\frac{1}{1,147/67}$, $\frac{1}{2,75/86}$, $\frac{1}{4,70}$, $\frac{2}{2,496/500}$, $\frac{2}{2,505/9}$, $\frac{2}{2.580\ 5\text{ u. }591\ 2}$, $\frac{3}{1.165/6}$, $\frac{3}{2\text{ Flöte u. Wolke}}$, $\frac{3}{2,19\text{ u. }34}$, $\frac{4}{7,167}$.

Geschmacksverirrungen: $\frac{2}{2,474}$, $\frac{4}{7,186}$, $\frac{2}{2,474/86}$ ist etwas rhetorisch aufgeblasen.

Measure for Measure.

Bilder: $\frac{1}{2,163}$, $\frac{2}{1,1}$

Töne: $\frac{*4}{1,10/6}$

Parallelen: —

Dieses Drama ist äußerst bilderarm. So phantasiearm war Shaksperes Sprache noch nie gewesen. Er drückt den reinen Gedanken aus und damit fertig. $\frac{1}{2,163}$ ist kaum noch ein Bild zu nennen. In $\frac{2}{1,1}$ wären früher schwarze Raben und andere Vögel krähend und zwitschernd heimgeflogen, oder sie hätten ihre Köpfe verdreht und komische Bewegungen gemacht.

Othello.

Bilder: $\frac{1}{1,88}$, $\frac{*2}{1,11}$, $\frac{2}{1,39}$, $\frac{3}{3,166}$, $\frac{*4}{2,63}$, $\frac{5}{2,4}$

Töne: $\frac{*2}{1,200/5}$, $\frac{3}{1,1/21}$, $\frac{*4}{1,199}$, $\frac{5}{2,115}$, $\frac{*5}{2,247}$

Parallelen: $\frac{2}{1,68/9}$, $\frac{2}{1,187/91}$, $\frac{3}{3,349/57}$.

King Lear.

Bilder: $\frac{3}{1,7}$, $\frac{*3}{4,57}$, $\frac{*3}{4,138}$, $\frac{4}{3,24}$, $\frac{4}{6,113}$

Töne: 1 4,40, 2* 2,162, *3 4,97, 4 7,14, 5 3,9, *5 3,272

Parallelen: 3 2,1—9, 3 2,45, 4 6,11—24, 4 6,58, 5 3,11.

Macbeth.

Bilder: 1 5,51, *1 6,6—8, 1 7,25, 2 1,33, 40, 44, 2 2,53, 2 2,61, *2 3,117, 4 3,52, 5 3,11, 5 3,22/3.

Töne: *1 5,39/41, 2 2,35—41, *2 2,2/4, 4 3,4, 5 5,51, 5 7,21

Parallelen: 1 7,18/25, 2 3,59, 3 2,41.

Antony and Cleopatra.

Bilder: *1 1,2, *1 3,44, 1 4,12, 1 4,44, 1 5,36, 2 2,230, *2 5,28, 2 5,43, 2 5,63, 2 5,113, 3 2,52, 3 6,3/5, *3 10,8—15, 3 10,19—21, 3 11,13, 3 11,56, 3 12,8, *3 12,137, 3 12,190, 4 7,7, 4 7,12, 4 8,26/9, 4 12,33, *4 14,2—13, 4 14,51/2, 4 14,71/7, *5 2,57/62

Töne: 1 4,28, 2 5,1, 3 11,1, 3 12,126, 4 3, 4 8,18, (*)4 8,35/9

Parallelen: 1 4,62—3, 1 5,19/26, 1 5,47/50, 2 2,3—5, 2 5,10—2, 3 3,9—37, 3 5,17/8, 3 6,43—50, 3 12,99—101, 4 12,33, 5 2,55, 5 2,82/92.

Die Bilder sind den Tönen an Zahl und Wert überlegen.

Timon of Athens.

Bilder: 1 1,30/8, 1 1,69, *4 3,26 u. 33, *4 3,115, *4 3,181, 4 3,191, *4 3,385/7, *4 3,420/4, 5 1,82

Töne: —

Parallelen: 4 3,123/6.

Das optische Element herrscht vollständig vor. $\frac{1}{1,35}$ ist wichtig für Shaksperes Auffassung von der Malerei.

Troilus and Cressida.

Bilder: $\frac{1}{1,37}$, $\frac{1}{1,41/8}$, $\frac{1}{2,100}$, $\frac{1}{2,150}$, $\frac{*1}{3,33-42}$, $\frac{1}{3,227}$, $\frac{*1}{3,296}$, $\frac{2}{1,87/8}$, $\frac{3}{3,178/9}$, $\frac{3}{3,311}$, $\frac{4}{5,14}$, $\frac{4}{5,220}$, $\frac{5}{8,17}$

Töne: $\frac{1}{3,158}$, $\frac{3}{1,18}$, $\frac{3}{1,52}$, $\frac{3}{2,141}$, $\frac{3}{3,301}$, $\frac{5}{2,9}$

Parallelen: $\frac{1}{1,52/7}$, $\frac{1}{3,47-54}$, $\frac{1}{3,109/12}$, $\frac{1}{3,173/5}$, $\frac{2}{2,63}$, $\frac{3}{3,120/3}$, $\frac{4}{2,8/11}$, $\frac{4}{2,113/4}$, $\frac{4}{5,3-10}$, $\frac{5}{2,171/6}$, $\frac{5}{3,80/4}$.

In diesem Stücke sind weder Bilder noch Töne im allgemeinen von großem Werte, sondern meist Farbwitze oder Wortspiele mit musiktechnischen Ausdrücken.

Coriolanus.

Bilder: $\frac{*2}{2,109}$, $\frac{2}{3,19-23}$, $\frac{*5}{3,58/60}$

Töne: $\frac{1}{6,4-6}$, $\frac{1}{6,25/7}$

Parallelen: $\frac{1}{1,216/8}$, $\frac{1}{3,31/9}$, $\frac{1}{4,58}$, $\frac{2}{1,222/34}$, $\frac{2}{2,112/4}$, $\frac{3}{2,112/20}$, $\frac{5}{4,10/11}$.

Pericles.

Bilder: $\frac{1}{4,24}$, $\frac{*2}{1,36}$, $\frac{*3}{1,45/6}$, $\frac{3}{2,98/103}$, $\frac{*4}{1,14/7}$

Töne: $\frac{1}{1,80/5}$, $\frac{*3}{2,88/9}$, $\frac{*5}{1,228/36}$

Parallelen: $\frac{\text{Gower } 1}{4}$. 3 Parallelen Sturmszene, $\frac{4}{1,60/5}$ $\frac{5}{1,108/14}$, $\frac{5}{3,13}$.

In $\frac{3}{2,98}$ vermengt sich Schönes mit preziösem Spieltand; $\frac{1}{1,80/5}$ ist an sich ganz hübsch, aber in bezug auf ein weibliches Wesen gebraucht, berührt es uns recht peinlich. Man bringt es nicht fertig, sich dem akustischen Elemente hinzugeben; immer mengt sich die Vorstellung der Zeile 83 ein, die einem zweideutigen Reisendenwitz fatal ähnlich sieht. Aber es fehlt am Bilde, nicht am Tone.

Cymbeline.

Bilder: $\frac{*1}{3,14-21}$, $\frac{*2}{2,14-23}$, $\frac{*2}{2,37/9}$, $\frac{2}{2,48}$, $\frac{2}{4,27/9}$, $\frac{2}{4,81/91}$, $\frac{3}{1,27/9}$, $\frac{*3}{1,43/5}$, $\frac{3}{3,11-3}$, $\frac{*4}{2,171/6}$, $\frac{4}{2,220/5}$, $\frac{*4}{2,303}$, $\frac{5}{4,120}$, $\frac{5}{5,392/6}$, $\frac{5}{5,467}$

Töne: $\frac{2}{2,10}$, $\frac{2}{3,12/20 \text{ u. } 30/5}$, $\frac{3}{4,178}$, $\frac{4}{2,236/42}$, $\frac{5}{5,466}$

Parallelen: $\frac{2}{3,20/30}$, $\frac{3}{1,18/22}$, $\frac{3}{4,4-6}$, $\frac{4}{4,16-21}$.

Die Töne sind keineswegs hervorragend. Die Bilder $\frac{1}{3,14/21}$, $\frac{3}{3,11}$, $\frac{4}{2,303}$ sind weitere Beweise seines feinen Sinnes für Entfernungen und Größenverhältnisse, $\frac{4}{2,220/5}$, $\frac{2}{2,19 \text{ u. } 37}$, $\frac{2}{4,87}$ seiner innigen Freude an Farbwirkungen. Aber $\frac{2}{2,16}$ und $\frac{5}{5,393}$ sind nicht ohne Künstelei.

Winter's Tale.

Bilder: $\frac{1}{2,103}$, $\frac{*2}{1,7/11}$, $\frac{3}{2,171}$, $\frac{*3}{3,85}$, $\frac{4}{4,54}$, $\frac{4}{4,81}$, $\frac{4}{4,120/2}$, $\frac{4}{4,159/61}$, $\frac{*4}{4,372/5}$, $\frac{*5}{1,204/6}$, $\frac{5}{2,61}$, $\frac{5}{2,101/11}$

Töne: —

Parallelen: $\frac{1}{2,67/8}$, $\frac{1}{2,273/4}$, $\frac{3}{1,3/6 \text{ u. } 8/11}$, $\frac{3}{3,19/27}$, $\frac{3}{3,54/6}$,

$\frac{3}{3,89/106}$, $\frac{4}{3\ \text{Ant. Song}}$, $\frac{4}{4,27/30}$.

Geschmacksverirrungen: Parallele $\frac{2}{2,34/6}$, $\frac{3}{3,21}$ gespreizt, gekünstelt.

Das optische Element ist weit stärker. $\frac{2}{1,7}$ und $\frac{3}{3,85}$ zeugen für des Dichters scharfe Beobachtungsgabe und seine Aufmerksamkeit auf solche Dinge. $\frac{2}{2,34}$ ist die einzige geschmacklose Tonvorstellung, die mir in seinem Werke auffiel.

King Henry 8.

Bilder: $\frac{*1}{1,154}$, $\frac{1}{1,224/6}$, $\frac{1}{3,93}$, $\frac{*3}{2,112}$, $\frac{*3}{2,225}$, $\frac{3}{2,281}$

Töne: $\frac{*3}{1,12/4}$, $\frac{4}{2,77}$, $\left(\frac{4}{1,90/2}\right)$

Parallelen: $\frac{3}{1,4—11}$, $\frac{4}{1,65/80}$.

Tempest.

Bilder: $\frac{1}{2,142/4}$, $\frac{*4}{1,80}$, $\frac{4}{1,134}$, $\frac{*4}{1,152}$, $\frac{*5}{1,34}$

Töne: $\frac{1}{2,83/5}$, $\frac{1}{2,149}$, $\frac{1}{2,287/91}$, $\frac{*1}{2,387/95}$, $\frac{*3}{3,96/9}$, $\frac{5}{1,57/4}$, $\frac{*5}{1,58/9}$

Parallelen: $\frac{1}{2,3/5\text{ u }8/9}$, $\frac{1}{2,30/2}$, $\frac{1}{2,196/206}$, $\frac{1}{2,376/86}$, $\frac{1}{2,396/406}$, $\frac{2}{2,20—1}$, $\frac{3}{1,39—42}$, $\frac{3}{2,144/52}$, $\frac{4}{1,175/9}$, $\frac{5}{1,36/47}$, $\frac{5}{1,88/94}$

Preziös: $\frac{1}{2,408/9}$.

Hier ist das akustische Element plötzlich wieder recht erstarkt und fast dem optischen überlegen.

A Lover's Complaint.

Bilder: 38, 85/7, 91/3, 198/201, 213/5, 225, 286, 297, 303/8

Töne: —

Parallelen: 1—7, 15—21, 43/4

Geschmacksverirrungen: 14, 17/8, 22/3, 40/2, 195, 254/6.

Des Dichters Geschmack ist noch gänzlich unsicher. Doch zeigen einige Bilder bereits seine Farbenfreude, wenn auch die meisten unbedeutend sind. 286/7 ist vielleicht das beste Bild.

The Passionate Pilgrim.

Bilder: $\frac{7}{3/5}$, $\frac{6}{9/10}$, $\frac{9}{2,13/4}$, $\frac{10}{3}$

Parallelen: $\frac{4}{5/6}$, $\frac{15}{197/200}$.

Die Bilder sind unbedeutend und konventionell. Sonett $\frac{6}{9—10}$ ist ein schönes Gemälde.

Betrachtungen einiger berühmten Stellen unter dem Gesichtspunkte des Themas.

1. Venus a. Adonis. 260—318. Hengstbild.

Hier fällt der Mangel an Farben auf: eine einzige ist angedeutet (His eye, which...). Die Zeichnung ist ganz und gar vorwiegend; dieses „Aufzählen" ist Shakspere schon öfters zum Vorwurf gemacht worden. Hier spricht noch mehr der scharf beobachtende Pferdekenner als der fein auswählende Künstler. 'Painter' ist hier nicht Kolorist nach Art von Boecklin, sondern mehr Zeichner. Er sagt selbst:

'In out-limning a well proportioned steed.'

Man sieht, worauf es ihm ankommt. Vergleicht man Schwind „der Einsiedler Rosse tränkend", so sieht man, daß die Farbe der beiden Märchenpferde neben der Zeichnung den stärksten Eindruck macht. Hier wissen wir nicht

einmal, war das ein Rappe, Schimmel oder Fuchs. Das akustische Element ist spärlich, aber meisterhaft vertreten. Der biblische Vergleich ist schon zu oft mit Recht gelobt worden, um es hier zu wiederholen. Doch könnte man sich nicht gut mehr Töne denken. Bei solchen Bilderreihen muß die Zeichnung vorherrschen, weil ja schon die Einführung des Lesers und die fortschreitende Veränderung der Bewegungen viel Sichtbares verlangt. Künstlerisch hervorragend ist der schauspielerische Teil, um mich so auszudrücken, der Bilder: das Traben des Hengstes, Dehnen der Nüstern, kurz der Bewegungen und des Mienenspieles beim Tiere.

2. Der Keiler. Ven. a. Ad. 619—30.

Der künstlerische Fortschritt dieses Gemäldes ist schon öfters bemerkt worden. Ein Farbelement (621), das aber meisterhaft wirkt. Wieder mehr Zeichnung als Kolorit. Alles hat bei ihm Bewegung; er schaut in der Phantasie alles beseelt und mit Mienen und Gesten begabt (629—30). Das akustische Element fehlt hier vollständig.

3. Hase: 'Poor Wat' (Venus 679—706).

Hier ist Bild und Ton zu einem harmonischen Ganzen verwoben. Drei Sinnesgebiete, Sehen, Hören und Riechen, sind hier berührt. Auch hier wieder gänzlicher Mangel an Farbe, aber eine köstliche Zeichnung. Das akustische Element hält dem optischen die Wage. Der Himmel tönt vom Hundegebell und dem Jagdgeschrei wider. L. 706 berührt einen fast, als habe der Dichter hier bewußt aus beiden Sinnesgebieten geschöpft:

Each shadow makes him stop, each murmur stay.

4. Die verwundeten Hunde des Adonis. Ven. a. Adon. 913/24.

Hier fehlen die Farben nicht, wenn auch kein besonderer Nachdruck auf ihnen liegt:

black and grim, bleeding as they go . . .

Gleichmäßige und gleichwertige Verteilung des optischen und akustischen Elementes.

5. Queen Mab (Rom. a. Jul. $\frac{1}{4{,}53/90}$).

Es zeigt sich hier Shaksperes köstlicher Sinn für Größenverhältnisse. Alles ist proportionell und elfenhaft. Die Wagenspeichen sind Spinnenbeine, die Kutsche eine Haselnußschale, die Wagendecke aus Heuschreckenflügeln, der Peitschenstiel aus Heimchenknochen, die Schnur aus Fasern und Kutscher ist ein Mückchen. Eine Farbe ist genannt. Der Kutscher ist 'a small grey — coated gnat'; nur ein Tonelement, aber ein prächtiges (line 85/8).

6. Heinrichs IV. Monolog (K. Henry 4 B $\frac{3}{1{,}1\,\text{usf.}}$).

Die Bilder und Töne sind gleichmäßig beiden Sinnesgebieten entnommen. L. 9/14 und 21/4 sind vollkommene Parallelstellen. L. 18 ist ein kühnes Bild, l. 28 drückt eine musikalische Stille aus. Im ganzen herrscht Harmonie und Ebenmaß.

7. Heinrichs V. Prolog zum 4. Akte. Drei Parallelen (l. 2/3, 4/9, 10/6 u. 22/40).

In der dritten wiegt quantitativ das Optische vor, in der zweiten das Akustische; aber es ist bei so herrlichen Bildern auf beiden Seiten eine müßige Frage, ob auf der einen Seite ein paar Verse mehr oder weniger sind. Parallele 2 und 3 aber könnte man vielleicht auf folgende Formeln bringen.

P. 2: Was sehen oder hören beide Heere voneinander?

P. 3: Was hört und sieht man überhaupt?

8. Mid. S. N's. Dream $\frac{2}{1{,}88—117}$.

In Titanias Schilderungen von den verheerenden Wirkungen der Überschwemmung herrscht das Bildhafte vor.

9. Hamlet $\frac{3}{2}$. Ermahnungen an die Schauspieler. Er tadelt gleich stark und mit gleicher Aufmerksamkeit die Verstöße gegen Auge und Ohr. Er tadelt das Brüllen und Schreien der aufgeblasenen, unnatürlichen Tragöden, er tadelt das 'saw the air too much with your hand'.

Wie überall mahnt er auch hier naturgetreu zu sein. Sie müssen (19 20): 'suit the action to the word, the word to the action'. Denn es gibt schlechte Spieler: neither having the accent of Christians nor the gait of Christian... (34 5).

Daraus geht, wie es von einem Schauspieler zu erwarten war, eine gleichmäßig verteilte, bewußte Aufmerksamkeit auf Tonfall und Gebärde hervor.

10. Kleopatras Einzug in Tarsus (Plutarch: Anton. Cap. 26). Shakspere hielt sich in allem, oft dem Wortlaute nach, an Plutarch. Die Farben sind dieselben, das Bild ist dasselbe, und die Ruder bewegen sich auch dort zum Schalle von „Zithern, Flöten und Schalmeien". Beim Griechen sind Auge, Ohr und Geruchssinn vertreten, Shakspere fügt dazu noch den Tastsinn. Er dichtet ferner noch artige Verbeugungen der Jungfrauen gegen Kleopatra hinzu und schließlich den genialen Zug, daß Antonius auf dem Thronsessel allein am Markte sitzt und pfeift: 'whistling to the air' (vgl. Kent im Block). Hier herrscht das optische Element vor, aber das fand Shakspere schon so in seiner Quelle; er fügte sogar noch das Pfeifen hinzu.

11. Doverklippe: K. lear $\frac{4}{6,11-24}$.

Was sofort in die Augen springt, ist wieder Shaksperes höherer künstlerischer Sinn für Perspektive und Distanzen. Das optische Element wiegt ganz über, aber das überrascht nicht. Die Stille ist hier, wie so oft bei Shakspere, ein bewußtes Kunstmittel. Er will ja die fürchterliche Höhe der Klippe gerade dadurch schildern, daß man selbst das laut brandende Meer nicht mehr hört (20 2). Im Gegenteil, man wundert sich, daß dies überhaupt erwähnt wird. Ein anderer, der wenig auf Töne achtete, hätte das Meeresrauschen eben gar nicht vermißt.

12. Sturmszene (Perikles $\frac{3}{1,13}$).

Für mich zerfällt diese Szene in drei Parallelen: 1/2, 8/10 und 10 3. Es herrscht vollkommenes Gleichmaß der optischen und akustischen Elemente.

13. Romeo and Juliet. $\frac{2}{2,20/2}$ und Sonett 97.

Rom. a. Jul.:

her eye in Heaven
Would through the airy region stream so bright,
That birds would sing, and think it were not night.

Sonett 97.

the very birds are mute;
Or, if they sing, t'is with so dull a cheer,
That leaves look pale, dreading the winter's near.

Hier bewirkt die Stille, bzw. der schwermütige Vogelsang, daß die Blätter erbleichen; das Farbelement dient nur dazu, um die Wirkung des Tonelementes bis zum äußersten zu steigern; dort würde Julias Auge solch eine Lichtfülle über die Erde ausgießen, daß die Vögel zu singen anfingen. Das Tonelement ist nur dazu da, um den höchsten Grad der Lichtfülle auszudrücken. Diese Parallelstelle sei genannt um zu zeigen, wie der Künstler Shakspere je nach Bedarf in oft weit auseinanderliegenden Stellen dem auffälligsten Parallelismus huldigt.

14. Merchant of Ven. $\frac{5}{1,89 \text{ u. } 99}$. Wie großzügig der Parallelismus in Shaksperes Künstlernatur ist, sieht man an den Parallelstellen in Merch. $\frac{5}{1,89 \text{ u. } 99}$. Sie drücken genau dieselbe Beobachtung für beide Sinnesgebiete aus, die Kontrastwirkung. Das Licht im Schloßsaal leuchtet nur deshalb so weit, weil der Mond nicht mehr scheint, und die Musik tönt in stiller Nacht süßer und wirkt mehr auf die Menschen ein als bei Tag. Alles ist relativ. Diesem Gedanken hat Shakspere öfters für beide Sinnesgebiete Ausdruck gegeben und ihn künstlerisch verwertet. Ein weiteres Beispiel für die stärkere Abhebung oder Differenzierung ist K. Henry 4 A $\frac{1}{2,235/8}$ und Two Gentl. $\frac{3}{2,85}$; nur kommen hier die beiden Stellen unmittelbar hintereinander und dann folgt sozusagen die allgemeine Regel:

Portia: How many things by season season 'd are
To their right praise and true perfection.

Wenn der Ausdruck für Shakspere ganz allgemein und eine solche künstlerische Harmonie nicht unpassend wäre, weil er peinliche Nebengedanken mit sich bringt, sagte ich gerne, diese Nebeneinanderstellung sieht fast lehrhaft aus.

15. Hamlet $\frac{3}{2}$: Records and clouds.

Es ist keine direkte Parallele, ging aber aus dem künstlerischen Abwechslungstrieb hervor. Beide Stellen sind Symbole für das Benehmen der Höflinge Hamlet gegenüber. Wenn man bedenkt, daß der Vergleich aus dem Reich der Töne unmittelbar auf den aus dem Bereich des Auges folgt, staunt man über die Großzügigkeit des Parallelismus.

16. möchte ich nachweisen, daß sich der Schauspieler in vielen Parallelen durch gleichmäßige Aufmerksamkeit auf Gesten und Mienen einerseits und Stimmen anderseits verrät. Solche Stellen sind:

Titus Andron. $\frac{2}{4,44}$, Sonnets 130 und 141,

Ven. a. Ad.: 133, 145, 1076/7, 1093/8.

Lucrece: 561, 1220/1.

A Mid-S. N.'s Dr.: $\frac{1}{1,188/9}$, $\frac{3}{1,140/2}$.

Hamlet: $\frac{2}{2,580}$, $\frac{2}{2 \text{ Schauspielerszene}}$

Ant. a. Cleop.: $\frac{5}{2,82}$.

Timon of Athens: $\frac{4}{3,123}$.

Pericles: $\frac{5}{3,13}$.

Tempest: $\frac{3}{1,39}$.

$\frac{3}{3,9-37}$ erkundigt sich Cleopatra nach Oktavia. Man denkt an die Physiognomik Lavaters. Das Optische herrscht

natürlich vor, weil die Stimme nur eines, der Menschenleib aber mannigfach gegliedert ist. Shakspere liebt es, an einzelne Betrachtungen allgemeine Sätze zu fügen mit scharfen Urteilen (vgl. Merch.: The man that has no music . . .).

Wieviel Shakspere auf die Klangfarbe der Frauenstimme gab, ersieht man aus King Lear $\frac{5}{3,27}$. Aus den vielen ähnlichen Stellen, wo sich der Schauspieler in des Dichters Werk deutlich verrät, ist ersichtlich, daß er ein besonders scharfes Auge für Mienenspiel und Gesten und ein besonders feines Ohr für die Modulationen der menschlichen Stimme hatte und sich stetig darin übte.

Die Betrachtung dieser berühmtesten Stellen in Shaksperes Werk bestätigte also den Parallelismus des optischen und akustischen Elementes in seiner Kunst, oder anders gesagt, daß beim reifen Künstler beide Sinne gleich stark ausgebildet sind und daß er beide, etwas bewußt, verwertet.

Phychologische Rückschlüsse auf des Dichters Naturanlage.

Fälle, wo Geliebte sich in Sehnsucht verzehren oder Verbannte von oder im Heimweh sprechen, oder Träume, tiefe Gefühlsausbrüche, in denen die Psychologie uns Aufschluß über eines Menschen Naturanlage gibt. Und wenn auch der dramatische Dichter nicht mit seinen Personen identisch ist, so verrät er sich doch oft, und vor allem kann er nicht über die Schranken seiner Natur hinaus. Ein Dichter ohne Verständnis und Liebe für Musik und das Tonhafte kann nicht seinen Personen goldene Worte über Musik in den Mund legen, selbst wenn er sich dessen bewußt würde. —

In Romeo a. Jul. $\frac{3}{3,30,33}$ spricht der Verbannte, sehnsuchtskranke Romeo von den Qualen der Verbannung; doch

leidet er nur, weil er die Geliebte nicht mehr sehen und küssen kann. Julias Stimme quält ihn nicht.

In den Sonetten 27, 43, 112, 114 sehnt sich der Dichter mit dem Auge nach seinem geliebten 'object'. Dies findet oft ergreifenden und psychologisch interessanten Ausdruck.

King Richard II. Hier bilden die Klagen der beiden Verbannten Bolingbroke und Norfolk $\frac{1}{3,145}$ und $\frac{1}{3,161}$ zusammen eine Parallele, eine Licht- und Tonvorstellung.

Clarences Traum $\left(\text{K. Rich. 3 } \frac{1}{1,22}\right)$ ist von Gesichten und Tönen erfüllt.

Macbeth hat vor der Tat $\frac{2}{1,33\,47}$ Gesichtshalluzinationen, während und nach dem Morde $\frac{2}{2,35\,49}$ Gehörshalluzinationen. Also wieder Abwechslung von Gesichts- und Gehörsvorstellungen.

Fr. Th. Vischer (Shakspere-Vorträge II) sagt von Macbeth $\frac{1}{7,18}$ „das ist wie im halben Traum gesprochen“. Beide Elemente sind hier vertreten, wie auch in

Antony a. Cleopatra $\frac{1}{5,19}$;

Troilus a. Cressida $\frac{1}{3,80}$. Cassandra weissagt Hektors Tod: Gesichts- und Gehörsvorstellungen.

Pericles: Winter's Tale $\frac{3}{3,19}$; Traum des Antigonus. Parallele $\frac{5}{1,228}$, im Augenblicke höchster seelischer Spannung, hört Pericles eine süß einschläfernde Musik.

Dagegen ist Cymbeline $\frac{5}{5,470}$ nur ein Gesicht.

Die psychologische Betrachtungsweise führt uns also zum selben Resultat wie die ästhetische: anfangs Vorherrschen des optischen Sinnes, beim reifen Künstler aber gleich starke

Ausbildung beider Sinne. — Mehrmals erwähnt der Dichter auch optische und akustische Täuschungen (Ven. a. Adon. 1163 und P. P. No. 9, sowie Venus 'Poor Wat' und Mid. S. N.'s Dr. $\frac{4}{1,118}$ (Täuschungen des Echos).

Rhythmus und Klangmalerei.

Über die wunderbare und eigenartige Klangwirkung, den Rhythmus des Shakspereschen Werkes noch einmal allgemein zu sprechen, ist unnütz und wäre unbescheiden, weil dies von großen und berühmten Freunden Shaksperes genugsam hervorgehoben wurde. Oft verbindet sich Klang, Bildersprache und Inhalt zu einer wunderbaren Harmonie, sei es nun, daß er Suffolk diese wehen, kaum hörbaren Geigentöne sagen läßt (K. Henry 6 B $\frac{3}{2,388}$ Abschied von Margarete) oder das wilde Orgeln des Sturmes auf der Heide nachahmt in K. Lear $\frac{3}{2.1}$. Süße Töne und weiche Klänge entströmen seiner Leier ebenso wie 'Words with the whole sound in them of battle or a breaking sea' (Swinburne: A Study of Shakspere S. 19). Freilich ein so vollkommenes Tonmalen mittels des Versmaßes, wie es z. B. der vielbewunderte Feuerreiter von Mörike zeigt, oder wie der sonst nicht sehr bekannte Peter Hille (Will Vesper: Die Ernte aus acht Jahrhunderten deutscher Lyrik I. T. S. 449) das Atemholen des Waldes und sein Rauschen malt, und mit Wortklängen wundersam nachahmt, gestattete Shakspere sein doch immerhin gebundenes Versmaß nicht. Aber allen, die 'hear by ear and not by finger', um ein Swinburnsches Wort umzukehren, wird aus seinem Werke eine herrliche Musik entgegentönen.

Emerson (Representative Men, S. 158) sagt mit Recht: 'Our ears are educated to music by his rhythm'.

Vergleichende Betrachtung der Ansichten Shaksperes und seiner Kenntnisse von den zeichnenden und bildenden Künsten einerseits und von Musik anderseits.

Eckermanns Gespräche mit Goethe geben uns ein Maß in die Hände. Goethes Gespräche über Malerei und Bildhauerkunst sind weit zahlreicher als die über Musik. Er ließ sich gerne etwas vorspielen und hörte dabei stille und andächtig zu. Doch seine Ansicht war: „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.“ Faust 2. T. 1. Akt.

Fast täglich betrachtete er seine Kupferstiche, Gemälde und Zeichnungen und. was wichtig ist, er unterhielt sich eingehend, fachmännisch darüber, sann den Regeln dieser Künste nach, ja zuweilen gab er selbst angehenden Künstlern, wie Preller, wertvolle Lehren und Ratschläge mit auf die Reise. Und sein Schmerzenskind, die Farbentheorie! Eckermann erwähnte Goethe gegenüber, wie dieser „auf seiner italienischen Reise an allem Interesse genommen und alles aufgefaßt habe“. Nun zählt er durcheinander auf. Goethe antwortete: „Aber Sie finden kein Wort über Musik, und zwar deswegen nicht, weil das nicht in meinem Kreise lag. Jeder muß wissen. worauf er bei einer Reise zu sehen hat und was seine Sache ist.“ (Eckermann, Gespräche mit Goethe I. 3. Nov. 1823.) Wohl hörte Goethe gerne Musik. aber er spricht fast nie musiktheoretisch. Diese Stellen haben etwas Allgemeines, die Empfindungen eines gemütvollen und feinen Menschen, der sie auf sich wirken läßt. Dagegen waren die „bildenden Künste“ „seine Sache“, und hier geht er auf die Technik ein, hier hat er sein eigenes Urteil und spricht über Regeln dieser Künste ausführlich. Ist es nun bei Shakspere ebenso? Sind die Aussprüche über diese beiden Künste in Shaksperes Werk auch so ungleich, geht er über eine der beiden Künste auch so allgemein hinweg? Zuerst kann festgestellt werden, daß einer

großen Anzahl von Farbwitzen eine große Anzahl Wortspiele mit musikalischen Ausdrücken gegenübersteht.

Wetz, Bd. I S. 172 sagt:

„Shakspere entwickelt gelegentlich durch den Mund seiner Personen seine Anschauungen über das Verhältnis von Vernunft und Leidenschaft. Seine Meinung von der Oberherrschaft dieser finden wir mehrfach so ausgedrückt, daß das Blut stärker sei als das Gehirn oder das Gesetz.“ Daß aber auf einen so veranlagten, stark fühlenden und gemütvollen Dichter das tongewordene Gefühl, die Gefühlskunst par excellence, stark einwirkt, erwarten wir von vorneherein. Ich will nun, bevor ich auf Shaksperes Äußerungen selbst eingehe, die einiger bekannter Shakspere-Forscher anführen:

Fr. Förster spricht von „seinem, wie wir nicht zweifeln dürfen, ausgezeichneten musikalischen Gehör“.

(Shakspere u. die Tonkunst ca. S. 180.)

Georg Brandes, S. 234: „Früh ist er mit der Tonkunst vertraut gewesen und früh muß er viel Musik gehört haben.“

Karl Elze, S. 476: „Jedenfalls steht fest, daß er sich in seinen Anspielungen auf musikalische Dinge nirgends eines Versehens schuldig gemacht hat. Im Gegenteil kennt er auf diesem Felde alle Kunstausdrücke und wendet sie mit vollkommenem Verständnis an.“

Und weiter unten:

„Noch bewunderungswürdiger als diese theoretische Kenntnis ist das Verständnis vom Wesen und der Aufgabe der Musik, das Shakspere überall an den Tag legt. Er muß offenbar einen angeborenen Sinn für Musik besessen haben, und wenn irgend jemand, so hatte er ‚Musik in sich selbst‘ . . . und als ein echt musikalischer Dichter hat er auch ein Ohr für die Musik der Natur, vom Lerchen- und Nachtigallenschlag und der Musik des Schilfs bis empor zur himmlischen Sphärenmusik.“ Ich kann im folgenden nur wiederholen, was Elze, Förster und andere Forscher über Shaksperes tiefsinnige Verwertung der Musik in seinem

Werke gesagt haben. Bei fast allen seinen wichtigen Personen stellt er fest, in welchem Verhältnis sie zur Musik stehen und dies Verhältnis ist stets im Einklang mit ihrem Charakter. Um bloß einige Beispiele herauszugreifen: die Shrew wird gleich dadurch als unweiblich gekennzeichnet, daß sie der Musik ganz und gar abhold ist. Shylock schimpft über das Gequäk der quergehalsten Pfeife, 'Cassio hears no music' und Othello auch nicht usf.

Er muß ferner eine seiner Zeit vorauseilende Einsicht in die Einwirkung der Musik auf Gemütskranke und Wahnsinnige gehabt haben. King Lear wird mit gedämpfter Musik geweckt und ebenso Pericles' Queen, die im Starrkrampf liegt. Er weiß, daß Musik den Menschen zu guten und zu schlimmen Taten aufreizen kann und des Menschen Natur verändert (Merch. $\frac{5}{1,80}$ u. M. f. M. $\frac{4}{1,14/5}$). Fünfmal hebt er hervor, daß sie in stiller Nacht noch süßer klingt. (Two Gentl. $\frac{3}{2,85}$. Rom. $\frac{2}{2.166}$, Merch. of Ven. $\frac{5}{1.56}$ u. $\frac{5}{1,99}$, Much Ado Ab. N. $\frac{2}{3,38/41}$).

Vieles Musizieren und Neigung zu schwermütiger Musik ist bei ihm in Ernst und Scherz ein Zeichen der Verliebtheit:

> Give me some music; music, moody food
> Of us that trade in love.
>
> Ant. a. Cleop. $\frac{2}{5,1}$.

Er ist für einfache und schlichte Musik eingenommen und erwartet innere Erlösung und Besänftigung von ihr: Methought it did relieve my passion much.

Twelfth Night $\frac{2}{4,1}$.

Er kennt alle Nuancen; mit sanfter Musik wird Lear geweckt; gedämpfte soll aus der Ferne für Kleopatra spielen (Ant. a. Cleop. $\frac{2}{5,10}$).

Doch kennt er auch die lärmende, ausgelassene Musik der Gelage:

'Make battery to our ears with the loud music.'

(Ant. a. Cleop. $\frac{2}{7,115}$.)

Ungern, wie ein Weinkenner den letzten Tropfen mit besonderem Behagen und süßem Bedauern schlürft, hört man die letzten Klänge guter Musik verklingen, die uns besonders süß vorkommen (Rich. 2 $\frac{2}{1,12/4}$). Doch welche Qual ist für ein feines Gehör schlechte Musik ohne Takt (Rich. 2 $\frac{5}{5,41/3}$).

Musik muß im Innnern Gefühle und Erlebnisse auslösen, darf einen nicht, wie Goethe einmal sagt, „in den Ohren hängen bleiben". Er will nichts wissen von den

light airs and recollected terms
of these most brisk and giddy-paced times.

(Twelfth N. $\frac{2}{4,5/6}$.)

Shakspere verlangt von guter Musik 'a full and natural close.

(K. Henry $\frac{5}{2,182}$.)

Vgl. ferner Taming of the Shrew $\frac{3}{1,9—12}$.

Sein Beruf brachte ihn notwendig mit Musikern und musikalischen Aufführungen zusammen.

Edw. Naylor (Shaksp. a. Music, S. 3/4) sagt:

'Out of 37 plays of Shakspere, there are no less than 32 which contain interesting references to music and musical matters in the text itself. There are also over 300 stage directions which are musical in their nature, and these occur in 36 out of 37 plays.'

S. 2 meint er, man müsse Shaksperes Stellung zur Musik von zwei Gesichtspunkten ansehen, dem rein historischen und dem psychologischen.

'As for the first, the most superficial comparison of the plays alone, with the records of the practice and social position of the musical art in Elizabethan times, shews that Shakspere is in every way a trust-worthy guide in these matters; while, as for the second view, there are many most interesting passages which treat of music from the emotional stand-point, and which dearly shew his thorough personal appreciation of its higher and more spiritual qualities.'

Auch über Shaksperes Stellung zu den zeichnenden und bildenden Künsten ist viel geschrieben worden, aber wie mir scheint mit ziemlicher Oberflächlichkeit, mit einer gewissen philologischen Scheu vor einem Eingehen auf rein ästhetische Fragen und Kunstprinzipien. Man hat sich, Karl Elze ausgenommen, mit allgemeinen lobenden Superlativen begnügt und dabei ganz wichtige Dinge und Fragen übersehen.

Was seine Stellung zur Technik der Malerei anlangt, so sagt K. Elze (S. 144): „Weder in der Musik, noch in der Malerei wird er schließlich Unterricht empfangen und folglich auch keine praktische Fertigkeit besessen haben."

Von den bildenden Künsten verlangt er Naturtreue, allerdings keineswegs im knechtischen photographierenden Sinne. Ihr gilt sein Lob.

(Lucrece 1373, 1385, 1392, Winter's Tale $\frac{5}{2,110\,20}$.)

Ein Kunstprinzip ist nicht genugsam beachtet worden, das wir bei Goethe ebenfalls wiederfinden und das der jüngst verstorbene, berühmte Maler Whistler ausdrücklich betont: Shakspere hebt öfters hervor, daß der große Künstler die Natur auch überwältigen und übertreffen könne:

Ven. a. Adon. 289;

Ant. a. Cleop. $\frac{2}{2,205/6}$;

Cymbeline $\frac{2}{4,83/5}$;

Timon of Ath. $\frac{1}{1,35/6}$.

Vgl. Eckermann, Gespr. mit Goethe III. Teil 18. IV. 1827.

Goethe zeigt Eckermann eine Abendlandschaft von Rubens, wo das Licht von der entgegengesetzten Seite kommt, „welches ja gegen alle Natur sei". „Das ist eben der Punkt," erwiderte Goethe mit einigem Lächeln. „Das ist es eben, wodurch Rubens sich groß erweist und an den Tag legt, daß er mit freiem Geiste über der Natur steht und sie seinen höheren Zwecken gemäß traktiert. Das doppelte Licht ist allerdings gewaltsam, und Sie können immerhin sagen, es sei gegen die Natur. Allein wenn es gegen die Natur ist, so sage ich zugleich, es sei höher als die Natur, so sage ich, es sei der kühne Griff des Meisters, wodurch er auf geniale Weise an den Tag legt, daß die Kunst der natürlichen Notwendigkeit nicht durchaus unterworfen ist, sondern ihre eigenen Gefühle hat . . .

„Der Künstler hat zur Natur ein zweifaches Verhältnis: er ist ihr Herr und ihr Sklave zugleich. Er ist ihr Sklave, insofern er mit irdischen Mitteln wirken muß, um verstanden zu werden; ihr Herr aber, insofern er diese irdischen Mittel seinen höheren Intentionen unterwirft und ihnen dienstbar macht".

$\left(\text{Vgl. Winters Tale } \frac{4}{4{,}89}.\right)$

'To outwork nature' dünkte Shakspere als Höchstes. Obigen Ausspruch Goethes zitiere ich, weil man bis ins kleinste weiß, in welch hochkultiviertem Milieu Goethe lebte, daß er sich nichts versagen mußte und sein ganzes reiches Leben lang den Regeln der Malerei nachsann und in ihre Geheimnisse eindrang. Shakspere aber lebte 200 Jahre vor ihm und keineswegs in einem so glücklichen Milieu, noch in einer Zeit, wo so reiche Kunstschätze dem Publikum so offen standen.

J. M. Whistler sagt in seinen geistvollen, wenn auch manchmal paradoxen „Zehnuhrvorlesungen" S. 25:

„Durch sein (des Künstlers) Gehirn, wie durch eine letzte Retorte, wird der von den Göttern stammende Ge-

danke zu der feinen Essenz destilliert, deren Darstellung sie ihm überlassen haben. Von ihnen dazu berufen, ihre Werke zu vollenden, vollbringt er das Wunderbare, das Meisterwerk, das an Vollkommenheit alles übertrifft, was sie in ihrer Natur gebildet haben; und die Götter stehen staunend dabei und erkennen, wie weit schöner die Venus von Melos ist. als es ihre eigene Eva war.“ Auch er nennt den Künstler „den Sohn und Meister der Natur“.

Sodann möchte ich noch darauf hinweisen, daß Shakspere den Schöpfungen der bildenden Künste gegenüber das Gefühl eines Mangels an Leben, Stimme und Gesten hat. Das ist der Schauspieler, der alles lebend denkt. In Ven. a. Adon. l. 211 ist dies direkt ein Schmähwort:

'Fie, lifeless picture, cold and senseless stone,
Well painted idol, image dull and dead,
Statue contenting but the eye alone.'

Vgl. auch Cymbeline $\frac{2}{4,85}$, Lucrece 1459, Ant. a. Cleop. $\frac{3}{3,24\,5}$.

Das größte Lob aber spendet er Julio Romano, wenn er sagt: 'he so near to Hermione hath done Hermione that they say one would speak to her and stand in hope of answer.' Winter's Tale $\frac{5}{2,107}$.

Elze hat recht zu behaupten, daß sich von architektonischen Eindrücken keine Spur findet (vgl. höchstens Macbeths Schloß: das niedliche Bild der Erker, Giebel und Vorsprünge, an denen die Schwalbe ihr Nest gebaut hat). Daß er jedoch von der Skulptur nur bei Gelegenheit der Bildsäule der Hermione, im Wintermärchen, spricht, ist nicht richtig $\left(\text{vgl. Cymb. } \frac{2}{1,81}\right)$. Anspielungen auf Brunnenbilder, Statuen sind nicht allzu selten. Über Perspektive: vgl. Lucrece 1383 und 1412 Sonnets $\frac{24}{1}$, Winter's Tale $\frac{3}{3,11}$.

Was Elze S. 483 sagt, kann man ruhig unterschreiben: „So viel wird kein Kenner Shaksperes in Abrede stellen, daß er seinen Sinn und sein Urteil für die Malerei durch wiederholte und aufmerksame Betrachtung guter Gemälde geschärft und ausgebildet haben muß.“

In Lucrece (1366—1568) sehen wir Shakspere gleichsam im Museum. Ob Shakspere nun ein wirkliches Gemälde beschreibt oder ob es ein Erzeugnis seiner Phantasie ist, ist für unser Thema gleichgültig. Denn wir erkennen in jedem Falle, worauf er bei einem Gemälde vor allem sah, was er zuerst, was er mit Vorliebe sah, was er eventuell nicht sah und ihm entging. — Er sieht das Gemälde nicht an, wie ein Böcklin es angesehen hätte, oder wie man ein Böcklingemälde ansehen muß. Er sieht schon Farben, aber er berauscht sich nicht an ihnen. Es muß gesagt werden, daß er zwar selbst herrlich koloristische Bilder geschaffen hat (ich erinnere nur an Mid. S. Ns. Dr. $\frac{3}{2,391/3}$ oder Henry 5 $\frac{4}{\text{Prolog}}$) und auch wirkliche Freude an Farben verrät, daß er aber doch, wenn er von Gemälden spricht, eine etwas laienhafte Betrachtungsweise, in koloristischer Hinsicht, zeigt. Er sieht in dieser Beziehung zu sehr durch das Gemälde nach dem Sinne oder der Zeichnung, der Perspektive hindurch, und die rein sinnliche Qualität der Farben, ihre Harmonie, ist es weniger, die ihn in künstlerische Wonne versetzt. Freilich muß dabei berücksichtigt werden, daß dies ganz an seiner Zeit und seinem Lande liegt und daß die Betonung der rein malerischen Werte unserer Epoche vorbehalten war. So freut er sich weniger über Farben, weil sie so schön, als weil sie so wahr sind (vgl. 1377). Aber für die zeichnerischen Werte hat er ein ganz und gar über das laienhafte hinausgehendes Verständnis und seltenen Scharfblick. Auf zwei Dinge achtet er besonders scharf, ob das Gemälde gute Perspektive aufweist und ob die Mienen und Gesten der Personen sprechend sind (vgl. 1382 3 und den begeisterten Ausruf: 1412). Der Schauspieler verrät sich in dem Beobachter.

„Weit entfernt bin ich, zu behaupten, daß ein unbefangenes rechtes Wissen der Beobachtung hinderlich wäre, vielmehr behält die alte Wahrheit ihr Recht, daß wir eigentlich nur Augen und Ohren für das haben, was wir kennen."

Eckermann, III. T. 18. Mai 1824.

Er zeigt, in Lucrece, keine Freude, spricht kein Lob aus, eine besondere Farbmischung in dem Gemälde anzutreffen, doch wohl

L. 1385. 'Such sweet observance in this work was had,
That one might see those far-off eyes lock sad.'

Vgl. auch 1392 und besonders 1394/7; von Nestor sagt er:

L. 1403. 'Making such sober action with his hand,
That it beguil'd attention, charm'd the sight.'

Vgl. ferner 1506/12.

Daraus ergibt sich also, daß sich Shakspere in der Beurteilung beider Künste geübt und seine Sinne, Auge und Ohr, dafür und damit geschärft hat. Er spricht tiefe, wundersam tiefe Worte über Musik, doch auch viel Tiefes über die zeichnenden und bildenden Künste. Beiden hat er hohe Aufmerksamkeit geschenkt. Musiktechnische Ausdrücke finden sich mehr als Termimi technici der bildenden Künste. So viel kann gesagt werden, daß es den Anschein hat, als spreche er von Musik mit größerer Wärme als von den bildenden Künsten, sozusagen wie von einer Geliebten, 'sweet music'. Doch hebt er auch mit gewissermaßen freudigem Ton die scharfe Beobachtung von Gesten und Mienen (siehe eben Gesagtes in Lucr.), Naturtreue und Perspektive hervor $\left(\text{Timon } \frac{1}{1{,}30/5}\right)$.

Nach alledem erscheint es uns ungerechtfertigt zu behaupten, daß bei Shakspere absolut der akustische oder der optische Sinn stärker ausgebildet sei. Wo hat je ein Dichter in der Weltliteratur, zumal ein dramatischer, solche Worte gefunden für das Schwatzen des Baches oder das Gebell der Meute so musikalisch verwertet. Man braucht

nur Schiller zu lesen und man begreift den Unterschied. Wie dankbar ist man für den Gesang Theklas in „Wallenstein“; er wird zitiert und gerühmt. Aber bei Shakspere ist das nichts Außergewöhnliches, das ist ja die Regel. Ja, Measure for Measure, das Stück, das eine bei Shakspere einfach verblüffende Bilderarmut aufweist, bringt Anfangs des vierten Aktes eine wunderschöne Stelle über Musik und, vielleicht, sein schönstes Lied. Welchen Laut hat er nicht vernommen, sein Ohr ist voll von den Tönen der Schöpfung. Er hatte in der Tat, was Novalis eine „musikalische Phantasie“ nennt; auch ihm ist „die Natur eine Äolsharfe, ein musikalisches Instrument, dessen Tasten wieder Tasten höherer Saiten in uns sind“.

Und doch, wer möchte sein Auge schlechter ausgebildet nennen? Dem würde man nur die „Doverklippe“ oder K. Henry $5\ \frac{4}{2,40/52}$ entgegenhalten. Ganz allgemein gesprochen, wiegt der Augensinn anfangs bei Shakspere bedeutend vor. Wem aber dies Übergewicht allzu groß erscheint, der bedenke, daß sich der künstlerische Geschmack Shaksperes im Bildhaften von einem tieferen Milieu heraufarbeiten muß als im Tonhaften. Dort stehen große Geschmacklosigkeiten oft neben den schönsten Bildern. Das akustische Element aber ist anfangs noch scheu im Hintergrunde; aber hier ist sein Geschmack sicher. Hier führt sein Weg höchstens über konventionelle und preziöse Stellen. Die einzige geschmacklose Tonvorstellung, die mir auffiel, ist Winter's Tale $\frac{2}{2,34}$, wo die Zunge einer erzürnten vornehmen Dame eine „Trompete des roten Zornes“ genannt wird. Die Sicherheit und Reinheit seines akustischen Sinnes ist geradezu köstlich, und dies kann dem optischen Sinne, so herrlich und mächtig auch seine Entfaltung war, nur in bezug auf Perspektive und „Lichtbilder“ nachgerühmt worden.

Dagegen verrät sich seine Aufmerksamkeit auf Farben sehr frühzeitig. Allerdings zeigt sein Farbgeschmack anfangs wirklich große Eintönigkeit (z. B. die ewige Wieder-

kehr des Spieles mit Weiß und Rot). Seine Palette kennt außerdem so gut wie keine Nuancen. Die einzigen, die mir auffielen, waren: Rich. 2 $\frac{5}{5,78}$ (roan), Mid-Summer-Ns. Dr. $\frac{3}{2.391.3}$ (yellow gold), Hamlet $\frac{1}{2,240\ 2}$ (sable silvered), As You like It $\frac{4}{3,25}$ (freestone-colour'd), King Lear $\frac{3}{4,57}$ (bay); er hat sogar eine Neigung, gegebenen Nuancen auszuweichen und an ihrer Stelle Grundfarben einzusetzen: Julius Caesar $\frac{1}{3,50}$ und Timon of Athens $\frac{4}{3,181}$. Seine Farben sind: red, crimson, purple-coloured, burning, fire-red, gored, crimson, wax-red, ripe-red, white, alabaster, milh, lily, pale, ivory, lily-pale, milh-white, ashy-pale, coal-black, burnish'd gold, ebon, also Farbsuperlative und Grundfarben. Öfters ist seine Farbengebung nicht realistisch, noch öfter auch herzlich konventionell. Er witzelt selbst manchmal über die unrealistisch übertriebenen Farbattribute (vgl. L.'s l.'s lost $\frac{1}{1\text{ Armado's letter}}$ und das Rüpelspiel M. S. N's. Dr.). Aber man hat das Gefühl, daß der Spott von einem kommt, der sich dadurch selbst befreien möchte. Man kann sich also nicht da ohne weiteres mit dem üblichen panegyrischen Superlativ hinweghelfen; Shaksperes Farbensinn ist nicht ohne weiteres „sehr gut". Satte, suggestive Farben handhabt er meisterlich. Seine Farbengebung ist glanzvoll und leuchtend, manchmal etwas grell. Clair-obscur Nuancen stehen ihm nicht zur Verfügung. Die Tannenspitzen sind überglüht und leuchten wie 'burnish'd gold', die Sterne funkeln wie Goldplatten, der Himmel ist bewölkt, plötzlich tritt die Sonne 'in his full majesty' hervor. Hierin ist er Meister.

Sein Sinn für Perspektive, Größen und Distanzverhältnisse ist, wie schon öfters betont wurde, ganz außerordentlich gut entwickelt; ebenso ist es auch mit seinem künstlerischen Blick für Bewegungen, Physiognomien, Mienen und Gesten bei Menschen und Tieren.

Wenn man die Weglänge betrachtet, die Shakspere in seiner Entwicklung zurückgelegt hat, so erstaunt man über die Entwicklung gerade des Farbgeschmackes, der anfangs mit so vielen Fehlern behaftet ist. Die faden Spielereien verschwinden mehr und mehr; große, satte, intensive Farben halten unser Auge gefangen. Der Sinn für Nuancen war ihm nicht gegeben und erfuhr so keine Entwicklung.

Auch seine Beobachtung von Lichteffekten wurde immer schärfer; die vielen, wenn auch keineswegs geschmacklosen, so doch konventionellen Wolken- und Sturmbilder schüttelt er ab und belauscht so feine Licht- und Schattenspiele wie in Henry 5 $\frac{\text{Prolog}}{\text{zum 4. Akt}}$; schön sieht man die Entwicklung auch an seinem Blick für Perspektive; in Lucrece (Trojagemälde) sieht man schon, wie er sich damit beschäftigt. Später verwertet er sie selbst schöpferisch; vgl. nur 'Doverklippe' in, King lear. Sein Schauspielertalent nimmt ebenfalls an Feinheit zu; dies wächst ja mehr denn ein anderes durch Zufuhr von außen.

Auch sein Ohr mußte sich bedeutend entwickeln. Es war ja anfangs noch nicht voll erwacht, aber er hatte ein feines Gehör. Die konventionellen Töne seiner Jugendwerke verschwinden im Werke des reifenden Künstlers. Doch auch ursprüngliche Klangwirkungen (vgl. Gebell der Meute in Ven. a. Ad. und Mid. S. Ns. Dream $\frac{4}{1,118}$) zeigen nach kurzer Zwischenzeit eine Verfeinerung der Gehörsempfindung und der Fähigkeit, sie wiederzugeben. Erstens klingt das Letztere, laut gelesen, dem Rhythmus nach schon lieblicher, dann ist das Tonbild gewaltiger geworden, und süßer, und vor allem schärfer. In 'Poor Wat' hören wir nur von dem 'yell', 'the clamorous cry', 'the loud alarum' der 'pursuers', hier ist der Zusammenklang scharf beobachtet, es ist Musik nun und nicht mehr 'yell':

'I never heard
So musical discord, such sweet thunder.'

Ja er hört genau die „Stimmung“, wie bei einem Glockenspiel die Tonintervalle heraus:

'but match'd in mouths like bells
Each under each; a cry more tunable
Was never holla'd to, nor cheer'd with horn.'

In 'Poor Wat' tönte bloß the sky:

'Echo replies,
As if another chase were in the skies.'

Hier klingt alles:

'The skies, the fountains, every region near,
Seem'd all one mutual cry.'

Quantitativ gesprochen, wiegt also der Augensinn in Shaksperes Werk anfangs vor. Doch wird der akustische Sinn immer stärker und feiner, bis zu jenem musikalischsten aller Lustspiele, dem Merchant of Venice. Zugleich bildet sich, immer mehr und mehr, der für Shaksperes Künstlerschaft so bezeichnende Parallelismus aus; ja gerade in seinen prächtigsten Versen findet er sich, oder es ist psychologisch, wenn er fehlt, dies meist sehr einfach zu erklären: „Doverklippe“, ebenso King Henry 5 $\frac{4}{2,40-2}$; Julius Caesar $\frac{5}{1,80}$, wo die lautlos über dem Heere fliegenden Raben und Aasvögel das Grauenvolle verstärken. Gerade dieser Parallelismus ist auch ein ausgleichendes Element in mehreren Stücken, wo sonst die Bilder im einzelnen den Tönen oder umgekehrt ungleich gegenüberstehen. (Mid-Sum. N.'s Dr., Winter's Tale, Tempest.)

Wohl zeigt die Statistik, die ja nur zahlenmäßig sprechen kann, da und dort ein Schwanken. So überwiegt in der dritten Periode, von Hamlet bis Tempest, das Schauen wieder, im ganzen, über das Hören. Aber deswegen ist bei einem ausgereiften Künstler nicht gleich immer das Gehör schlechter geworden. Eine solche Mutmaßung wäre falsch, auch wenn nicht schon der fortschreitende Parallelismus das Gegenteil beweisen würde. Vielleicht gibt die Psychologie hier einigen Aufschluß. Wenn es nicht Zufall ist, daß die Periode, in der das Tonhafte überwiegt, auch die Periode ist, wo

Shakspere ganz seelisches Gleichgewicht und Harmonie war, so ist es vielleicht auch nicht Zufall, daß die Epoche innerer Zerrissenheit und Verstimmung eine auffallende Abnahme des tonhaften Elementes zeigt. Die Wiedergewinnung des Gleichgewichtes im 'Sturm' spiegelt sich auch im Gleichgewicht der Töne und Bilder. Beim reifen Künstler Shakspere finden wir zwar nicht immer gleiche Aufmerksamkeit auf das Sichtbare und Hörbare in der Welt, wohl aber eine gleich vorzügliche Ausbildung des optischen und akustischen Sinnes, besonders in den schönsten Stellen. Daß das Auge anfangs das Ohr öfters in der Entwicklung überflügelt, fand ich auch bei mir, bei Freunden, und in mehreren Künstlerlebensläufen, die ich las, bestätigt. Doch möchte ich damit keine allgemeine Regel aufstellen, weil große Musiker das Gegenteil beweisen könnten. Schließlich möchte ich noch das Zeugnis Hermann Hesses anführen, den man ohne Überschwenglichkeit einen der größten lebenden Dichterästheten nennen darf, der selbst auch ein halber Geigenvirtuos ist.

Er spricht von einer großen, grünen Wiese, die ihn mit ihren Farben und Düften bezauberte, als er noch Kind war.

„Hermann Lauscher" 1908, S. 17.

Aus meiner Kindheit.

„Von musikalischen Eindrücken weiß ich in diesen Wiesensommern nichts zu finden, es sei denn eine außerordentliche Empfindlichkeit und Furcht vor den Pfiffen der fern vorüberfahrenden Lokomotive."

S. 36. (Ferien des dritten Schuljahres.)

„In dieser Zeit etwa begann mein Ohr zu erwachen und meine Phantasie sich mit Melodien zu beschäftigen."

Was hier vom Menschen gilt, wird sich wohl ähnlich beim Künstler Shakspere vollzogen haben. Denn wenn auch schon in seinen Jugendwerken das Ohr qualitativ nicht hinter dem Auge zurücksteht, so begann seine Phantasie doch erst später sich so viel „mit Melodien zu beschäftigen".

Lebenslauf.

Ich, Meinrad Haberl, wurde geboren am 1. September 1887 zu München als der Sohn des Kgl. Gymnasiallehrers Joh. Ev. Haberl, der noch heute am humanistischen Gymnasium Dillingen als Lehrer für antike Sprachen wirkt. Nach einem kurzen Aufenthalt in Regensburg (1888—1893) siedelten wir nach Dillingen in Schwaben über, wo ich die ganze Jugendzeit verbrachte und die Volksschule und das humanistische Gymnasium besuchte. Im Jahre 1906 bezog ich die Universität München als Studierender der neueren Sprachen und Literaturen. 1907/08 war ich in Süd-, Mittel- und Nordfrankreich, Wintersemester 1909 an der Universität Würzburg, vom Sommersemester 1909 an stets wieder in München. Neben den Fachkollegien besuchte ich besonders philosophische und kunsthistorische Vorlesungen. An dieser Stelle sei es mir auch gestattet, meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Dr. Schick, a. o. Mitglied der Akademie der Wissenschaften, meinen wärmsten Dank für die Anregung zur Arbeit und Förderung während des Werkes auszusprechen. Nach Vollendung des Studiums praktizierte ich 1912/13 am humanistischen Gymnasium Erlangen und diene nun (seit 1. Oktober) 1913/14 als Soldat dem Vaterlande.

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.